



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

JOSEPH ANTON KOCHS ZEICHNUNGEN ZU JAMES  
MACPHERSONS *OSSIAN*

Verfasserin

Evelyne Steininger

angestrebter akademischer Titel

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im März 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Werner Kitlitschka



**Danksagung**

Für das Zustandekommen der Arbeit möchte ich mich zuerst bei meinem Betreuer Prof. Dr. Werner Kitlitschka herzlich bedanken. Danken möchte ich auch verschiedenen Institutionen, die mich bei Recherchen unterstützt und mich mit Bildmaterial versorgt haben. Hier ist an erster Stelle der Akademie der bildenden Künste Wien Dank zu zollen, besonders Dr. Cornelia Reiter, die mir den Zugang zu den Zeichnungen Kochs in der Akademie gewährte und im Weiteren der Bibliothèque Nationale in Paris und der National-Galerie in Berlin. Besonders danken möchte ich auch meiner Familie und meinen Freunden für ihre moralische Unterstützung und vor allem für ihre Geduld.





## Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	<b>S. 7</b>
<b>1. Die Textquelle: <i>The Poems of Ossian</i> von James Macpherson</b> .....	<b>S. 10</b>
<b>2. <i>Ossian</i> in der bildenden Kunst</b> .....	<b>S. 14</b>
<b>3. Kochs Werke zum Motivkreis <i>Ossian</i></b> .....	<b>S. 21</b>
3.1. Die Datierung der beiden Zeichnungsfolgen .....	S. 25
3.2. Die geplante Publikation der Zeichnungsfolge als illustrierte Prachtausgabe .....	S. 27
<b>4. Das Bild - Text Verhältnis</b> .....	<b>S. 31</b>
4.1. Die von Koch benutzte Textquelle .....	S. 31
4.2. Der szenische Zusammenhang und die Auswahl der Szenen .....	S. 33
4.3. Erzählerische Verdichtung und die Darstellung des „fruchtbaren Augenblicks“ .....	S. 36
4.4. Die ossianische Motivwelt .....	S. 40
4.5. Das Verhältnis Landschaft – Figur – Text .....	S. 43
4.6. Zwei unidentifizierte Szenen .....	S. 44
<b>5. Anregungen aus der christlichen und der antiken Bildtradition</b> .....	<b>S. 46</b>
<b>6. Kochs Verhältnis zum Ossianismus in der bildenden Kunst</b> .....	<b>S. 49</b>
6.1. Der Barde Ossian .....	S. 49
6.2. Fingal befreit Konbana .....	S. 52
6.3. Fingals Kampf mit dem Geist von Loda.....	S. 53
6.4. Hidallans Ende .....	S. 55
6.5. Krugals Geist erscheint Konnal .....	S. 56
6.6. Der Tod Oskars .....	S. 57
6.7. Fingal vor Fillans Leiche .....	S. 59
6.8. Berrathon .....	S. 60
<b>7. Strukturanalyse der Zeichnungen Kochs anhand von zwei Beispielen: ‚Kairbar trachtet Kormak nach dem Leben‘ und ‚Suran-Dronlos Tochter‘</b> .....	<b>S. 63</b>
<b>8. Exkurs: Der Umrissstil</b> .....	<b>S. 69</b>
8.1. Gründe für die Vorherrschaft der Linie im 18. Jahrhundert .....	S. 71
8.2. Stellenwert und Wirkungsweise der Linienzeichnung in der ästhetischen Theorie.....	S. 74
8.3. John Flaxman und die ‚Entstehung‘ des Umrissstils .....	S. 78
8.4. Die Sehnsucht nach dem ‚primitiven‘ Ursprung und die historische Dimension der Umrisse .....	S. 82
8.5. Die Doppelfunktion der Linie und die Suche nach dem ‚Charakteristischen‘ durch Abstraktion.....	S. 86
<b>9. Koch und der Umrissstil</b> .....	<b>S. 87</b>
<b>10. Kochs Zeichnungen zu <i>Ossian</i> zwischen ‚Klassizismus‘ und ‚Romantik‘</b> .....	<b>S. 94</b>
10.1. Die unterschiedliche Ausführung der Wiener Blätter .....	S. 94

10.2. Utopie und Idealität.....	S. 103
<b>11. Schlusswort.....</b>	<b>S. 106</b>
 Anhang .....	 S. 111
Kurze Biographie Kochs.....	S. 112
Auszüge aus den Briefen Kochs .....	S. 114
Die chronologische Anordnung der Zeichnungsfolge .....	S. 117
Quellen- und Literaturverzeichnis .....	S. 119
Abbildungsnachweis .....	S. 133
Blätter.....	S. 135
Abbildungen .....	S. 145

## Einleitung

Immer wieder zieht es deutsche Menschen nach dem Süden, immer von neuem seit Albrecht Dürer haben deutsche Künstler in rhythmisch wiederkehrenden nordischen Renaissance und Klassizismen versucht, den Widerstreit zwischen nordisch-gotischer Ausdruckskraft und südlich-klassischer Form und Gemessenheit zu lösen.<sup>1</sup>

Zu diesen genannten Künstlern zählte auch Joseph Anton Koch (1768-1839)<sup>2</sup>, der nach seiner Flucht von der Hohen Karlsschule in Stuttgart im Dezember 1791 und Wanderungen durch die Schweiz nach Italien zog, sich im Frühjahr 1795 in Rom niederließ und die ‚ewige Stadt‘, bis auf einen mehrjährigen Wien-Aufenthalt, nicht mehr verließ. In Italien suchte Koch, wie auch viele seiner Kollegen aus ganz Europa, politische und künstlerische Freiheit und Unabhängigkeit. Diese Suche stützte sich unter anderem auf die philosophischen und ästhetischen Schriften Immanuel Kants (1724-1804), in denen er Selbstbestimmung und Autonomie forderte.<sup>3</sup> Vorbildcharakter für Koch hatte auch das Beharren des Malers Asmus Jakob Carstens (1754-1798) auf die Eigenbestimmung des Künstlers und sein daraus folgender Bruch mit der Berliner Akademie, an der Carstens kurze Zeit Professor war.<sup>4</sup> In seinen ersten römischen Jahren wurde Koch auch im Künstlerischen nachhaltig von Carstens, dessen Kreis sich Koch bei seiner Ankunft in Rom anschloss, beeinflusst. Koch wendete sich der Figurenzeichnung zu, die für ihn der Schwerpunkt blieb, bis er circa 1803 mit der Ölmalerei unter der Anleitung des Malers Gottlieb Schick (1776-1812) begann und sich bald fast ausschließlich der Landschaftsmalerei widmete.<sup>5</sup>

Koch ging in erster Linie als Maler von „historischen Landschaften“<sup>6</sup>, als Neuerer und Wegbereiter für nachfolgende Künstlergenerationen in die Kunstgeschichte ein. Jedoch leistete er nicht nur auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei Bedeutendes,<sup>7</sup> sondern auch als Zeichner von insgesamt ungefähr 2500 Arbeiten auf Papier.<sup>8</sup> Neben seinen Zeichnungen zu James Macphersons (1736-1796) *The Poems of Ossian* schuf Koch auch Illustrationen zu Dante Alighieris (1265-1321) *Göttliche Komödie*, zur Bibel, zu Äschylos (525-456 v. Chr.) Tragödien und zu Christoph M. Wielands (1733-1813) *Oberon*.<sup>9</sup> Allerdings wurde keine

---

<sup>1</sup> Lutterotti 1940, S. 18.

<sup>2</sup> Ein kurzer Lebenslauf Kochs befindet sich im Anhang S. 112f. Zur Biographie Kochs siehe Lutterotti in drei Auflagen: 1940, 1944 und 1985 sowie Jaffé 1905 und Noack 1992, S. 81-88.

<sup>3</sup> Die Autonomie der Kunst formulierte Kant in seiner *Kritik der Urteilkraft*, die 1790 erschien.

<sup>4</sup> Ausführlich dargestellt wird der Bruch Carstens mit der Berliner Akademie zum Beispiel von Busch 1981, S. 81-90.

<sup>5</sup> Vgl. Lutterotti 1985, S. 49.

<sup>6</sup> In Kochs Schrift *Moderne Kunstchronik* erklärt Koch selbst, was er unter dem Begriff, den er für seine Landschaftsmalerei anwandte, versteht: „Viele der Historienmaler wie Tizian, Rubens, Domenichino, die Carracci und besonders Poussin haben sogenannte historische Landschaften gemalt, welche sich von der gedankenleeren Gattungskunst entfernten und sich an Ideen anschlossen.“ Koch 1834, S. 119.

<sup>7</sup> In Bezug auf Kochs Landschaftsmalerei, auf die in der vorliegenden Arbeit nicht näher eingegangen wird, siehe zum Beispiel Lutterotti 1985 und Holst 1989 mit weiterführender Literatur.

<sup>8</sup> Vgl. Sieveking 2000, S. 17.

<sup>9</sup> Eine Auflistung aller Illustrationsfolgen ist in Lutterotti 1985, S. 402 angeführt.

seiner Zeichnungsfolgen als Buchillustration publiziert. In Rom entstanden ab circa 1800 die ersten Vorarbeiten Kochs zu einem literarischen Thema, dessen Beliebtheit sich gerade zu der Zeit auf dem Höhepunkt befand und das sogar mit Homers Epen auf eine Stufe gestellt wurde, nämlich zu James Macphersons *The Poems of Ossian* (1773).<sup>10</sup> Diese Zeichnungen, 53 Vorzeichnungen und 37 Reinzeichnungen, stehen im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit.

Aufgrund der linearen Duktus der Blätter Kochs zu *Ossian* stehen diese dem Umrisstil, dem so genannten *International Style of 1800*, ein Begriff der von Robert Rosenblum in dessen gleichlautender Schrift von 1956 geprägt wurde, nahe.<sup>11</sup> Dieser Stil gilt um 1800 als ein internationales Phänomen: In den Jahrzehnten vor und nach 1800 setzte eine visuelle Revolution ein, die im bewussten Gegensatz zur üppigen Formenwelt des Barock und Rokoko zur Einfachheit, zum Ursprünglichen und ‚Primitiven‘ tendierte. Es kam zu einer Bevorzugung eines reduzierten linearen Stils, bei dem der Wert auf die Herausarbeitung der Kontur und der Linie gelegt wurde und in dem die Perspektive und die Modellierung eine geringe oder gar keine Rolle einnahmen. Die Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance wurde in jener Zeit neben den bereits bewunderten antiken griechischen Vasenmalereien zu einer neuen Quelle der Inspiration.<sup>12</sup>

Kochs setzte sich in seinen Zeichnungen nicht nur mit klassizistischen Formvorstellungen auseinander, sondern auch – wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden soll – mit romantischen Aspekten. In seinen Blättern steht die seit jeher gültige „südlich-klassische Form“ der „nordisch-gotischen Ausdruckskraft“<sup>13</sup> gegenüber und damit erklärt sich einerseits das einleitende Zitat des Kochbiographen Lutterotti und andererseits der Titel des abschließenden Kapitels der vorliegenden Arbeit: *Kochs Zeichnungen zu Ossian zwischen ‚Klassizismus‘ und ‚Romantik‘*. Diese beiden Begriffe werden in der heutigen wissenschaftlichen Forschung nicht mehr als sich zeitlich einander ablösende Epochenbezeichnungen verstanden, sondern als parallel laufende, sich nicht unbedingt widersprechende, künstlerische Ausdrucksweisen des Stilpluralismus um 1800, die in der Wendung gegen das Barock einen gemeinsamen Ursprung haben.<sup>14</sup> In den letzten Jahren haben sich die Untersuchungen zu Klassizismus und Romantik gehäuft<sup>15</sup> und es kann allgemein festgestellt werden, dass es in der Umbruchszeit um 1800 zu einer spannungsreichen Überformung von Altem und Neuem kam, wie sie auch in den

<sup>10</sup> Siehe Macpherson 1773. 2003 wurde die deutsche Übersetzung von 1782 von Johann Wilhelm Petersen (1762-1773) neu aufgelegt. Siehe Petersen 1782, S. 165-468. Für die vorliegende Arbeit beziehe ich mich auf diese Übersetzung.

<sup>11</sup> Vgl. Rosenblum 1956.

<sup>12</sup> Vgl. Irwin 1997, S. 299f.

<sup>13</sup> Lutterotti 1940, S. 18.

<sup>14</sup> Vgl. Einem 1952, S. 19.

<sup>15</sup> Siehe zum Beispiel: Baumgart 1974, Einem 1978, Irwin 1997, Toman 2000, Wolf 2002, Beyer 2006, etc.

Zeichnungen Kochs dokumentiert werden soll. Deshalb bezieht sich der Schwerpunkt dieser Arbeit auf die Herausarbeitung der unterschiedlichen Positionen zum ‚Klassischen‘ und ‚Romantischen‘ in Kochs Zeichnungen zu *Ossian*.

Nach der Besprechung des literarischen Quellentextes und dessen Verbreitung und Aufnahme in Europa folgt ein Überblick über die internationale *Ossian*-Rezeption in der bildenden Kunst. Im dritten Kapitel geht es konkret um Kochs Werke zu diesem Motivkreis, wobei der Schwerpunkt auf der Datierung und der fehlgeschlagenen Publikation der Zeichnungen liegt. Nach der Besprechung des Bild – Text Verhältnisses wird auf die Anregungen Kochs aus der christlichen und antiken Kunst sowie seine Beziehung zur Bildtradition *Ossians* anhand von einzelnen Szenen eingegangen. Im Anschluss daran erfolgt die Strukturanalyse der Zeichnungen mittels zwei Beispielen, welche durch ihren linearen Stil zum Exkurs über den Umrissstil überleiten. Danach folgt Kochs kunsthistorische Eingliederung in den Kontext des Umrissstils sowie die Herausarbeitung der Stellung seiner Zeichnungen zwischen ‚Klassizismus‘ und ‚Romantik‘. Ziel der Arbeit ist eine möglichst umfassende Untersuchung der Zeichnungsfolge Kochs zu *Ossian*, in der alle dafür relevanten Aspekte zumindest angesprochen werden sollen.

Angesichts der Anzahl der Blätter (insgesamt 90) werden die 37 Wiener Reinzeichnungen gegenüber den 53 Kopenhagener Vorzeichnungen bevorzugt.<sup>16</sup> Allerdings können im Rahmen dieser Arbeit nicht alle Zeichnungen zu *Ossian* im Einzelnen besprochen werden, eine Auswahl wurde vor allem aufgrund motivischer und stilistischer Gründe getroffen um Exemplarisches aufzuzeigen.

---

<sup>16</sup> Da bis dato noch nicht alle 37 Reinzeichnungen Kochs zu *Ossian*, die sich im Besitz der Wiener Akademie der bildenden Künste befinden, veröffentlicht wurden, werden sie im Bildteil der vorliegenden Arbeit vollzählig abgebildet. Die Zeichnungen sind als Blatt 1 bis 37 bezeichnet. Die 53 Vorzeichnungen des Thorvaldsen Museums in Kopenhagen hingegen wurden bereits vollständig veröffentlicht (siehe Miss 2000, S. 74-82). Die Vorzeichnungen und sonstige Vergleichsbeispiele werden im Bildteil als Abb. 1 etc. angeführt.

## 1. Die Textquelle: *The Poems of Ossian* von James Macpherson

Der schottische Dichter und Gelehrte James Macpherson<sup>17</sup> gab ab 1760 in drei Teilen Epen heraus, die er als Übersetzungen alter gälischer Liederfragmente, deren Verfasser ein schottischer Barde Namens Ossian sei, deklarierte und die von den Taten des untergehenden Geschlechts Ossians handeln. Zuerst veröffentlichte er die *Fragments of Ancient Poetry* (Edinburgh 1760), dann *Fingal* (London 1762) und schließlich *Temora* (London 1763). Die erste Gesamtausgabe, *The Works of Ossian, the Son of Fingal*, erschien in London 1765 in zwei Bänden. 1773 wurde in London eine zweite Gesamtausgabe herausgegeben, *The Poems of Ossian*, in der die Dichtungen erstmals chronologisch geordnet wurden.<sup>18</sup>

Die Dichtungen setzen sich aus den zwei großen Epen *Fingal* und *Temora*, 20 kleineren Epen und zusätzlichen, in die bereits genannten Dichtungen eingeschobenen, epischen Fragmenten zusammen. Sämtliche Dichtungen stammen laut Macpherson von dem Barden Ossian der als Ich-Erzähler fungiert: „His poems were *all* composed after the active part of his life was over, when he was blind, and had survived all the companions of his youth: we therefore find a veil of melancholy thrown over the whole.”<sup>19</sup> Ossian selbst habe nach verschiedenen irisch-schottischen Legenden im 3. Jahrhundert nach Christus im schottischen Hochland Kaledonien gelebt.<sup>20</sup> Allerdings ist es in der Forschung umstritten, ob der Barde historisch tatsächlich gelebt hat oder der gesamte Sagenkreis mythischen Ursprungs ist.<sup>21</sup>

Die Epen handeln inhaltlich von dem alten und blinden Barden Ossian, der als letzter seiner Sippe auf seiner Harfe spielend Malvina, der jungen Witwe seines Sohnes Oskar, die kriegerischen Heldentaten und Schicksalsschläge seiner Verwandten und Freunde, besonders aber die seines Vaters Fingal, seines Sohnes Oskar und seine eigenen, erzählt. Neben kriegerischen Handlungen spielen die Liebe sowie Träume und Erscheinungen eine wichtige Rolle. Ossian betrauert seine verlorene Jugend und gedenkt in melancholischer Stimmung seiner ruhmreichen Tage. Durch das Erinnern Ossians ragt die Vergangenheit ständig in die Erzählgegenwart hinein und nimmt damit der Handlung einen zielstrebigem Verlauf. Der Mensch wird ständig mit der Natur verglichen und mit ihr gleichgesetzt. „Leben existiert hier nie um seiner selbst willen, hat seinen Existenzgrund vielmehr gerade darin, daß alles an

<sup>17</sup> James Macpherson (1736-1796) studierte in Aberdeen und Edinburgh und war dann als Lehrer in seiner Geburtsstadt Ruthven in der Charity School tätig. Ab 1758 lebte er als Privatlehrer bei einer Familie in Edinburgh. Macpherson verfügte über fundierte gälische Sprachkenntnisse und zeigte sich schon in der Kindheit begeistert von der keltischen Kultur der Highlands. Vgl. Schmidt 2005, S. 419.

<sup>18</sup> Diese Ausgabe dient der vorliegenden Arbeit als Ausgangspunkt, da Koch in seinen Zeichnungen derselben chronologischen Reihung folgt und man nicht mit Sicherheit sagen kann, welche konkrete Ausgabe beziehungsweise welche Übersetzung Koch als Textquelle benutzt haben könnte. Im Anhang (S. 117f) ist die chronologische Reihung der Zeichnungen Kochs angeführt. Über die möglichen Ausgaben und Übersetzungen der Dichtungen, die Koch als Quelle für seine Zeichnungsfolge benutzt haben könnte, siehe Kapitel 4.1.

<sup>19</sup> Macpherson 1763, *Temora*, S. 107.

<sup>20</sup> Vgl. Schmidt 2005, S. 421.

<sup>21</sup> Vgl. ebenda, S. 422.

allem wesenhaft teilhat und Spiegelbild einer fernen, trauerumhangenen Vergangenheit ist, in deren unendlicher Ferne die Gegenwart ihren Fluchtpunkt findet.“<sup>22</sup>

Die Dichtungen lösten unmittelbar nach ihrem Erscheinen in England große Begeisterung aus, die noch in den 1760er Jahren auf den europäischen Kontinent übergriff und dort besonders von den deutschen Dichtern des „Sturm und Drang“ aufgenommen wurde. Die Epen sollten in der Folge großen Einfluss auf die gesamteuropäische Literatur und Kunst haben, ungeachtet dessen, dass schon bei der ersten Ausgabe der Verdacht auf Betrug entstand, der schließlich 1805 durch die Highland Society of Edinburg bestätigt wurde. Macpherson benutzte zwar echte gälische Fragmente, wie zum Beispiel aus dem *Book of the Dean of Lismor*, das zwischen 1512 und 1542 zusammengestellt wurde und damit die älteste bekannte Sammlung schottisch-gälischer Gedichte ist, als Ausgangspunkt, erweiterte sie aber, verknüpfte sie zu langen epischen Gedichten und passte sie dem modernen Geschmack an.<sup>23</sup> Macpherson ließ aber auch mündliche Überlieferungen von *Ossian*-Sagen von Bewohnern des schottischen Hochlandes einfließen<sup>24</sup> und integrierte zusätzlich Motive aus der Weltliteratur, wie zum Beispiel aus der Bibel, den Werken von Homer, Shakespeare, Milton und Ariost.<sup>25</sup> Thematisch greifen die Gedichte laut Schmidt auf die so genannte Kirchhofs- und Gräberpoesie zurück, formal hingegen auf klassische Muster.<sup>26</sup> Durch diese Polyvalenz ist es schwer, das Werk gattungspoetisch einzuordnen, denn es werden mehrere Genreerwartungen gleichzeitig erfüllt. Gerade diese Vielschichtigkeit ist aber nach Schmidt der Hauptgrund für die Internationalität der *Ossian*-Rezeption.<sup>27</sup> „Als Dichter, der außerhalb der abendländischen Tradition steht, wird der keltische Barde für die ‚Avantgarde‘ zum Muster des nur aus sich heraus schaffenden Genies.“<sup>28</sup> Die Folge war, dass *Ossian* mit Homer auf eine Stufe gestellt und sogar als „Homer des Nordens“ titulierte wurde.<sup>29</sup>

Die Dichtungen von James Macpherson schlugen hohe Wellen und vor 1800 gab es bereits Gesamt- und Teilübersetzungen der Epen in zwölf Sprachen.<sup>30</sup> Aufgrund des Zweifels an der Echtheit der Dichtungen kam es zu intensiven Kontroversen und Stellungnahmen, mit dem

<sup>22</sup> Jahrmärker 1993, S. 20f.

<sup>23</sup> Allerdings sieht man die Sachlage heute etwas anders, da Macpherson tatsächlich existierende Gesänge in einem so hohen Maß verwendet hat, dass man nicht mehr einfach von einer „Fälschung“ sprechen kann. Vgl. Schmidt 2005, S. 420. Abgesehen davon reiht sich Macpherson in eine 3000 Jahre alte Tradition der Fälschungen ein und „[...] die Übergänge zwischen Fälschung, Nachahmung und Kopie [sind] fließend angesichts des für das gesamte 19. Jahrhundert selbstverständlichen Usus, Werke einer Zeit, deren Ästhetik der eigenen Gegenwart nicht mehr unmittelbar verständlich waren, dem modernen Geschmack zugänglich zu machen und dementsprechend zu bearbeiten: Wenn etwa Thorvaldsen beschädigte Statuen ergänzte, ohne daß das Ergänzende als solches kenntlich gemacht worden wäre.“ Jahrmärker 1993, S. 9f.

<sup>24</sup> Vgl. Schmidt 2005, S. 422.

<sup>25</sup> Vgl. Okun 1967, S. 329.

<sup>26</sup> Vgl. Schmidt 2005, S. 420.

<sup>27</sup> Vgl. ebenda, S. 424.

<sup>28</sup> Ebd., S. 430.

<sup>29</sup> Homer galt im Geniediskurs des 17. und 18. Jahrhunderts als die Bezugsinstanz und ein Vergleich mit ihm war eine Auszeichnung. Bereits 1795 verfasste Herder den Aufsatz *Homer und Ossian* (erstmalig erschienen in Die Horen, 1795) und Madame de Staël bezeichnete in *De la littérature* (1800) Ossian erstmals als „Homère du nord“. Vgl. Schmidt 2005, S. 430f.

<sup>30</sup> Eine genaue Auflistung der Übersetzungen und Auflagen bis 2004 findet man in: Gaskill 2004, S. XVIII-LXVIII.

Text selbst begann man sich aber erst ab den 1980er Jahren mittels Textanalysen intensiver auseinander zusetzen.<sup>31</sup> Größter Beliebtheit erfreute sich *Ossian*, wie bereits erwähnt, besonders bei den Dichtern des „Sturm und Drang“ - wie Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)<sup>32</sup> und Johann Gottfried Herder (1744-1803)<sup>33</sup> - und der literarischen Romantik. Der Ossianismus griff in der Folge auch auf die bildenden Künste und die Musik über. Um 1800 erreichte er einen Höhepunkt, der bis nach 1815 anhielt und sich dann nach 1835 seinem Ende näherte.<sup>34</sup> Für den überaus großen Erfolg der Epen spielten viele Gründe eine Rolle, von denen einige bereits erwähnt wurden und von denen hier andere noch aufgezeigt werden sollen.<sup>35</sup> Mitverantwortlich für die beachtliche Wirkung der Dichtungen war unter anderem das allgemeine Interesse der Zeit an ‚primitiven‘ Literaturepochen.<sup>36</sup> Die Gedichte wurden als naturpoetische Schöpfungen, die trotz der formalen klassischen Muster frei von Zwängen der Kunst- und Geschmacksregeln waren, bewundert.<sup>37</sup> Sie entsprachen damit der zeitgenössischen Suche nach Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit.<sup>38</sup>

Ossian – echt oder nicht – ist für die europäische Geisteswelt ein folgenreiches Ereignis gewesen. Wie Fingal, der Held von Morven, mit dem Geist von Loda<sup>39</sup> kämpft, so kämpfte Ossian-Macpherson mit dem Geist der Aufklärung, dem Geist eines überständig, stickig gewordenen Rationalismus, der das Herz einpreßte und das Gefühl unterdrückte. In den Kampf gegen die Aufklärung, diese große Angelegenheit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hat Ossian entscheidend eingegriffen.<sup>40</sup>

Durch den innovativen Charakter der Naturbeschreibung spricht Macpherson die allgemeine empfindsame Naturschwärmerei und die Verherrlichung der Kampfestaten der Urzeit an. Der Autor hat

[...] sein Jahrhundert genial erraten wie kein anderer: er hat das erwachende Naturgefühl der Zeit in die Vorwelt projiziert, und wiederum durch die Autorität einer ursprünglichen Welt die moderne Naturempfindung legitimiert und eine reinere Welt erhabener Gefühle: ‚Vaterlandseifer, Tapferkeit, Edelmut, Keuschheit, Redlichkeit, Freundschaft und Liebe‘ der spielerischen Konvention des Rokoko aufs eindringlichste gegenübergestellt.<sup>41</sup>

<sup>31</sup> Vgl. Brandner 1998, S. 8. So zum Beispiel Stafford 1988 und Gaskill 1986, S. 113-114.

<sup>32</sup> Goethe übersetzte einzelne Dichtungen aus *Ossian* wie *Die Gesänge von Selma* (Handschrift 1771), die er in einer überarbeiteten Fassung in seinem *Werther* (Leipzig 1774) zitierte und damit zur weiteren Verbreitung des Werks von Macpherson beitrug.

<sup>33</sup> Herder veröffentlicht mehrere wissenschaftliche Aufsätze zu *Ossian*, wie den bereits erwähnten Aufsatz *Homer und Ossian* (Die Horen 1795) und 1771 schrieb er den literaturhistorisch wichtigen Aufsatz *Auszug aus einem Briefwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker* (erschieden in: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter, Hamburg 1773, S. 5-35).

<sup>34</sup> Vgl. Ternois 1974, S. 39.

<sup>35</sup> Über die Rezeption in Literatur, Kunst und Musik siehe Schmidt 2003, Gaskill 2004 und Jahrmärker 1993 mit weiterführender Literatur.

<sup>36</sup> Vgl. Ternois 1974, S. 37.

<sup>37</sup> Vgl. Hofmann 1974a, S. 7.

<sup>38</sup> Wie man noch sehen wird (Kapitel 8.4), geht diese Suche nach Ursprünglichkeit analog zum Gehalt des Umrissstils.

<sup>39</sup> Siehe Petersen, *Karrikthura*, S. 199, Anm. 25: „The story of Fingal and the spirit of Loda, supposed to be the famous Odin, is the most extravagant fiction in all Ossian's poems.“

<sup>40</sup> Baudissin 1924a, S. 273.

<sup>41</sup> Benz 1939, S. 19f.



Ein weiterer wichtiger Grund für den Erfolg der Epen auf dem europäischen Festland war, dass auch diese Länder die *Ossian*-Epen als Zeugnis der eigenen nationalen Vergangenheit auffassten. Das war möglich durch die, wenngleich umstrittene, wissenschaftliche Auffassung, dass die Kelten die Vorfahren aller nord- und mitteleuropäischer Völker wären und die Kaledonier, von denen in den Dichtungen die Sprache ist, zu den Kelten gezählt wurden. Repräsentativ wurde diese Theorie durch den Genfer Paul Henry Mallet (1730-1807), der, 1752 beauftragt vom dänischen König Friedrich V., die *L'Introduction à l'Histoire du Dannemarc* schrieb. 1755 erschien der erste Band über die keltische Vorgeschichte und Kultur<sup>42</sup>, der im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts das maßgebliche Werk über die Kelten darstellte und den wissenschaftlichen Hintergrund für die allgemeine *Ossian*-Begeisterung lieferte.<sup>43</sup> Ohne Quellenangabe übernahm der schottische Autor Hugh Blair (1718-1800) in seiner *Critical Dissertation* diese These von der Einheit der nord- und mitteleuropäischen Völker, die in der *Ossian*-Ausgabe von Macpherson 1765 veröffentlicht wurde und in der Folge meist in die späteren Auflagen und Übersetzungen der Dichtungen integriert wurde und damit für eine weitere Verbreitung der These sorgte.<sup>44</sup> Diese Theorie findet sich wieder in Gottlieb Heinrich Klopstocks (1724-1803) Epigramm *Gerechter Anspruch*:

*Sie, deren Enkel jetzt auf Schottlands Bergen wohnen,  
Die von den Römern nicht provinzten Kaledonen  
Sind deutschen Stamms. Daher gehört auch uns mit an  
Der Bard' und Krieger Ossian,  
Und mehr noch, als den Engländern an [...].*<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Insgesamt erschienen drei Bände von 1758 bis 1777.

<sup>43</sup> Vgl. Jahrmärker 1993, S. 30.

<sup>44</sup> Vgl. ebenda, S. 30.

<sup>45</sup> Klopstock 1771, S. 14f.

## 2. *Ossian* in der bildenden Kunst

Während *Ossian* schon in den 1760er Jahren begeistert von den Dichtern des „Sturm und Drang“ aufgenommen wurde und diese Begeisterung bis ins 19. Jahrhundert hinein anhielt, fand das Thema nur zögerlich Eingang in die bildende Kunst und folgte der literarischen Bewegung etwa 20 Jahre später. Als eine mögliche Ursache für das späte Aufgreifen des Stoffes in der bildenden Kunst nennt Hohl die Diskussion um die Authentizität der Macpherschen Dichtungen.<sup>46</sup> Die Rezeption von *Ossian* in der Literaturgeschichte wurde eingehend erforscht<sup>47</sup>, eine umfassende Untersuchung über den Ossianismus in der bildenden Kunst steht allerdings noch aus. Wegweisende Grundlagen stammen von Klaus von Baudissin, Henry Okun und der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle von 1974.<sup>48</sup>

Für die bildende Kunst bedeutete *Ossian* in erster Linie einen erheblichen Zugewinn an neuen Themen und der ossianische Motivkreis spielte zwischen 1780 und 1850 eine große Rolle in der Kunst. Ikonographisch wird Ossian am häufigsten alleine singend zu seiner Harfe, mit Malvina, mit Alpins Sohn oder die Geister weckend dargestellt, gefolgt von der Szene ‚Fingal kämpft mit dem Geist von Loda‘.<sup>49</sup> Als problematisch erwies sich die Umsetzung der Epen in Form von narrativen Szenen aufgrund der auf wenig Handlung aufbauenden und in Andeutungen stecken bleibenden Dichtungen, die sich wenig für eine bildliche Umsetzung eignen, was zur Verbildlichung von so genannten ‚ossianischen Landschaften‘ führte. Hier teilten einige Künstler die Auffassung von August Wilhelm Schlegel (1767-1845), der meinte, landschaftliche Darstellungen entsprächen eher den Erzählungen<sup>50</sup>, besonders da man der ossianischen Dichtung immer schon vorgeworfen hatte, sie hätte keinen Inhalt.<sup>51</sup> Dementsprechend sagt Herder im Vergleich mit Homers Werken:

Bei Homer treten alle Gestalten wie unter freiem und heiterm Himmel in hellem Licht hervor; als Statuen stehen sie da, [...]. Auch alle seine Gleichnisse und Naturbilder nehmen an dieser völligen Sichtbarkeit teil; [...]. Bei Ossian ist alles anders. Seine Gestalten sind Nebelgestalten, und sollten es sein; aus dem leisen Hauch der Empfindung sind sie geschaffen, und schlüpfen wie Lüfte vorüber. So erscheinen nicht nur jene in Wolken wohnende Geister, durch welche die Sterne durchschimmern; auch die Gestalten seiner Geliebten deutet Ossian mehr an, als daß er sie darstellte und malte.<sup>52</sup>

<sup>46</sup> Vgl. Hohl 1974a, S. 55.

<sup>47</sup> Siehe zum Beispiel: Tombo 1901, Stafford 1988, Schmidt 2003 oder Gaskill 2004.

<sup>48</sup> Siehe: Baudissin 1924a, S. 273-277, Baudissin 1924b, Okun 1967, S. 327-356 und Hamburg 1974. Der folgende Überblick über die bildkünstlerische Auseinandersetzung mit *Ossian* ist zum Großteil dem Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle ‚Ossian und die Kunst um 1800‘, (Hamburg 1974) entnommen.

<sup>49</sup> Toussaint weist darauf hin, dass ‚Fingals Kampf mit dem Geist Loda‘ allerdings nicht in der französischen Malerei aufgegriffen wurde. Vgl. Toussaint 1974, S. 98.

<sup>50</sup> Zu dieser Äußerung kommt es, als Schlegel die ‚ossianischen Landschaften‘ von Georg Augustus Wallis (1768-1847) in der Sammlung Bristol besichtigt: „Vielleicht sollte man nach dem Ossian gar nicht anders malen als so, denn zu eigentlichen historischen Gemälden haben seine Darstellungen nicht Haltung genug. Auch wiegt ja dieser Dichter, die welche ihn lieben, in eine schwebende Träumerei, etwa wie eine Mondschein-Landschaft.“ A.W. Schlegel 1805, S. 261.

<sup>51</sup> Vgl. Baudissin 1924a, S. 277.

<sup>52</sup> Herder 1795, S. 79f.

Trotz des von Schlegel und Herder hier skizzierten Problems setzten die meisten Künstler *Ossian* in narrativen Figurenszenen um, denn die Vorstellung von der Historienmalerei als *die* hohe Kunst hatte nach wie vor unumstößliche Gültigkeit. Einige Künstler aber inspirierten sich an den bildhaften Naturschilderungen des Textes und gestalteten ‚ossianische Landschaften‘ ohne Figurenstaffage. Hervorgetan haben sich hier vor allem Girtins Sketching Club (1799 gegründet), der nach dem Tod von James Girtins (1775-1802) unter der Leitung von John Sell Cotman (1782-1842) Drawing Society genannt wurde.<sup>53</sup> Zu erwähnen sind auch William Turner (1775-1851) und Caspar David Friedrich (1774-1840), deren Landschaften zum Teil ossianischen Charakter zugeschrieben wird.<sup>54</sup> Großen Einfluss hatten auch George Augustus Wallis (1768-1847) nicht mehr erhaltene ossianische Landschaften auf dessen Freundeskreis in Rom ab 1794, auf Carstens, Koch, Johann Christian Reinhart (1761-1847) und Bertel Thorvaldsen (1770-1844).<sup>55</sup>

In der bildenden Kunst um 1800 war es noch selbstverständlich mythologische Themen im Gewand des griechisch-römischen Altertums darzustellen. Diese Darstellungsweise musste in Bezug auf den ‚nordischen‘ Charakter der Dichtung als unzulänglich empfunden werden, besonders da die Zeitgenossen immer wieder gerade das Gegensätzliche der ossianischen Dichtungen zur klassischen Mythologie hervorgehoben haben<sup>56</sup>, wie das zum Beispiel Herder in seinem Aufsatz *Homer und Ossian* akzentuiert.<sup>57</sup> In einem weiteren Aufsatz von Herder, der 1796 in den *Horen* erschien, *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung*, betont dieser, dass jeder wahre Dichter seine Ideen „aus der Denkart der Nation“ schöpfen solle und diese Ideen müssten wiederum Gestalt in einer „seiner Sprache entsprossenen Mythologie“ annehmen, denn die nordische Mythologie stünde dem deutschen Geist näher als die Griechische.<sup>58</sup> Allerdings will Herder gleichzeitig den „Regeln des griechischen Geschmacks in Kunst und Dichtkunst“ nicht entsagen.<sup>59</sup>

Im Auftreten von altnordischen und ossianischen Motiven ab den 1770ern muss man laut Berefelt „[...] den Ausdruck ernsthaften Strebens nach neuen Wegen für die Kunst sehen, einen Vorschlag zur Lösung eines weit verzweigten Problems, das Schlegel folgend das Regenerationsproblem genannt werden kann.“<sup>60</sup> Das Ideengut der vorausgegangenen Epochen

<sup>53</sup> Vgl. Hohl 1974a, S. 57. Siehe ebenda S. 57, Kat. Nr. 1, Abb. 1: John Sell Cotman: ‚Thema aus Ossian‘ (1803, British Museum, London) und Thomas Girtin (ebenda, S. 27): ‚Subject from Ossian‘ (1803, Sammlung Oppé).

<sup>54</sup> Zum Beispiel wird dem heute verlorenen Gemälde von Turner ‚Ben Lomond Mountains, Scotland, The Traveller – Vide Ossian’s War of Caros‘ ossianischen Charakter zugeschrieben. Vgl. Okun 1967, S. 338. In Bezug auf Friedrich siehe Hohl 1974b, S. 64.

<sup>55</sup> Vgl. Baudissin 1947b.

<sup>56</sup> Vgl. Krafft 1982, S. 108f, Kat. Nr. 46.

<sup>57</sup> Vgl. Herder 1795, S. 71-87.

<sup>58</sup> Vgl. Herder 1796, S. 155-172, S. 157.

<sup>59</sup> Vgl. ebenda, S. 171.

<sup>60</sup> Berefelt 1961, S. 184.

verlor, ab der Mitte des 18. Jahrhunderts seine allgemein verbindliche Gültigkeit und man wandte sich neuen Bildthemen zu, was in der Folge zu einem Problem zwischen den neuen Bildinhalten und dem gleichzeitigen Festhalten an den ikonographischen und formalen Traditionen der christlichen und antiken Kunst führte. Die ‚neuen‘ Helden der bildenden Kunst bekamen zwar nordische Namen, blieben aber griechische Figuren. Das heißt, nicht nur die Kostümierung blieb klassisch, sondern sie wurden auch wie die antike Mythologie und Dichtung illustriert. Laut Hohl ist dieser Umstand bei *Ossian* nicht zuletzt auf die vielen literarischen Anleihen, die Macpherson im Text benutzt hat, zurückzuführen.<sup>61</sup> So wurde *Ossian* meist in Variationen klassischer Darstellungsformen umgesetzt, versehen mit ossianischen Attributen wie Nebel, verhaltene Farbigkeit, nordische Vegetation und geflügelten Helmen.

Der Ossianismus in der bildenden Kunst nahm, wie in der Literatur, in Großbritannien seinen Ausgangspunkt, danach folgten Dänemark, Deutschland und schließlich Frankreich. Der Mittelmeerraum wurde kaum beeinflusst und um 1792 wurde *Ossian* auch in Amerika ein Thema.<sup>62</sup> Allerdings ist in den jeweiligen Ländern eine unterschiedliche Herangehensweise an die bildliche Gestaltung des Themas festzustellen. Macdonald konstatiert daher drei Phasen der *Ossian*-Rezeption in der Malerei: die erste Phase der schottischen, irischen und englischen Künstler, die zweite der dänischen und deutschen Künstler und schließlich die dritte Phase der französischen Künstler, die sich wesentlich von den beiden ersten Phasen unterscheidet, denn hier trat Napoleon als Liebhaber von *Ossian* auf und die Wurzeln der Künstler, die sich mit dem Themenkreis beschäftigten, lagen in Jacques Louis Davids (1748-1825) Atelier.<sup>63</sup> In England, Dänemark und Deutschland spielten für den Ossianismus nationale Gründe eine wichtige Rolle. In Frankreich, wo der Ossianismus erst relativ spät ein Thema wurde, verhielt sich die Sache anders. Dort war die Begeisterung nicht mit der nationalen Vergangenheit verknüpft, sondern lag in den allgemeinen, vorromantischen Strömungen und Napoleon machte den Ossianismus in Frankreich zur Mode.<sup>64</sup>

Es ist wohl kein Zufall, wenn dort, wo die ersten Zeichen der Romantik ihren Ursprung haben, nämlich in Großbritannien, das erste Mal *Ossian* zu einem Thema in der Malerei wird. Die *Ossian*-Rezeption in der bildenden Kunst ist, wie der Streit um die Authentizität der Dichtungen, in Hinblick auf die politische Geschichte des Landes zu sehen. Die Iren gingen davon aus, dass Ossian aus dem keltischen Kreis ihrer Vorfahren stammte. Die Engländer

---

<sup>61</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 63.

<sup>62</sup> Vgl. Ternois 1974, S. 39.

<sup>63</sup> Vgl. Macdonald 2004, S. 401.

<sup>64</sup> Vgl. Ternois 1974, S. 40.

trauten den Schotten eine derartige Dichtung nicht zu und die Schotten selbst vermissten teilweise Züge echter und alter Poesie.<sup>65</sup> Die literarische Diskussion, ob Ossian irisch oder schottisch sei, wirkte auch in die Malerei. Der Ire James Barry (1741-1806) stellte Ossian im Zusammenhang mit dessen keltischen Wurzeln jugendlich, mit schwarzem Haar und irischer Harfe dar (Abb. 1). Bei dem schottischen Künstler Alexander Runciman (1736-1785) hingegen wird Ossian zu einem alten, schottischen Barden mit einem langen, grauen Bart (Abb. 3). Für Hohl gelten drei Bildprogramme in Großbritannien als exemplarisch, erstens die durch ein Feuer vernichteten Fresken von Runciman im Penicuik House nahe Edinburgh, zweitens ein Gemälde von James Barry für die Royal Society of Arts in Adelphi und drittens das ebenfalls nicht mehr erhaltene Werk von George Steuart für die ‚Ossian’s Hall‘ in Dunkeld. In den Decken-Fresken des Penicuik House (1772/1773)<sup>66</sup> von Runciman (Abb. 3) sieht Hohl ein ausgesprochen nationales Werk, in dem die Barden und die Taten der Helden verherrlicht werden. Im letzten der insgesamt zwölf Deckenbilder geht Runciman über die Dichtung hinaus, er lässt von einem Krieger ein Grabmal für Ossian errichten, womit er zeigt, dass die Dichtung verehrungs- und denkmalwürdig geworden ist.<sup>67</sup> Ebenfalls ein nationales Werk, aber in Bezug auf die irische Nationalität, ist der monumentale Zyklus von Barry im großen Versammlungssaal der Royal Society of Arts in Adelphi, London (1777-1783). Unter dem Titel ‚The Culture and Progress of Human Knowledge‘ vereint Barry sechs Gemälde unter der These, dass das „[...] menschliche Glück vom Stand der menschlichen Kultur abhängig ist[...]“ und zeigt wichtige Stufen der antiken und neuzeitlichen Geschichte.<sup>68</sup> Im Schlussbild - ‚Elysium und Tartarus oder die letzte Vergeltung‘ - stellt Barry die Apotheose der Erzieher und Wohltäter der Menschheit aus allen Zeiten und Völkern dar (Abb. 1). Ossian findet man neben Homer und anderen Schriftstellern mit seiner Harfe auf einer Wolke. Das dritte, nach Hohl exemplarische Werk, stammt von George Steuart, der für den Duke of Dunkeld in Perthsire (Schottland) eine ‚Ossian’s Hall‘ ausstattete.<sup>69</sup> Das Werk ist nur mehr aus schriftlichen Quellen zu erschließen, wie jene von Emilie Harmes (eine Freundin Herders) in ihrem Reisebericht ‚Caledonia‘ (1802-1804, 4 Bde.) aus Schottland: „[H]ier werde Ossian als Dichter der schottischen Landschaft, Landschaft als Inhalt seiner Dichtung zitiert, das Kunsterlebnis führe zum Naturerlebnis, der Mythos zum Naturmythos zurück [...] [der eine] romantische Auffassung vorbereitet.“<sup>70</sup> Steuart verzichtet auf eine dezidiert nationale Darstellung anhand der ossianischen Helden sondern schildert die schottischen

<sup>65</sup> Vgl. Hohl 1974a, S. 55.

<sup>66</sup> Die Fresken wurden 1899 bei einem Feuer vernichtet. Jedoch sind einige Skizzen und Radierungen in der National Gallery of Scotland in Edinburgh erhalten. Siehe hierzu: Andrews/Brotchi 1960, S. 168, Ros 1773 und Gray 1899, S. 57-63.

<sup>67</sup> Vgl. Hohl 1974a, S. 55 und S. 59-61, Kat. Nr. 3-6.

<sup>68</sup> Vgl. ebenda, S. 55.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 55.

<sup>70</sup> Zit. n.: ebd., S. 56.

Landschaftsbeschreibungen *Ossians*. Er reiht sich damit in den Kreis der Künstler ein, die den Geist der Natur in einem ‚romantischen‘ Sinn als reine Landschaften darstellten.<sup>71</sup>

Eine Sonderstellung im Ossianismus nimmt die Kopenhagener Akademie ein, denn durch das Bestreben aus der nordischen Mythologie neue Inhalte für die Kunst zu gewinnen, entwickelte sich diese zu einem regelrechten Zentrum des Ossianismus, das großen Einfluss auf zahlreiche Künstler wie Carstens, Friedrich und Philipp Otto Runge (1777-1810) hatte.<sup>72</sup> Das Interesse an der teutonischen Vorzeit zeigte hier schon nach 1776 Auswirkungen in der bildenden Kunst, indem zunehmend altnordische Motive in den Aufnahmearbeiten der Kopenhagener Akademie auftraten.<sup>73</sup> Der wichtigste und zugleich einflussreichste Künstler Dänemarks war Nicolai Abraham Abildgaard (1743-1809), dessen bekanntestes Gemälde zum Themenkreis Ossian als blinden Greis singend mit seiner Harfe darstellt (1785) und in dem sich die düstere Farbigkeit der Figur und der Natur zu einer stimmungshaften Einheit verbinden (Abb. 2).<sup>74</sup> Am Ende des 18. Jahrhunderts waren die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Dänemark sehr eng. So lebte zum Beispiel der Dichter Klopstock, der sich mit einigen seiner Werke in die Tradition der Bardengesänge einreichte, 1751 bis 1770 in Kopenhagen und gab nach Hohl vielleicht den Anstoß für die *Ossian*-Verehrung in Deutschland.<sup>75</sup> Zudem fand in Rom ein intensiver Gedankenaustausch zwischen deutschen und dänischen Künstlern statt.<sup>76</sup> Carstens' folgenreiche Auseinandersetzung mit *Ossian* sei hier nur erwähnt, auf ihn wird an anderer Stelle näher eingegangen werden.<sup>77</sup>

In Deutschland fand, wie auch der literarische, der bildkünstlerische Ossianismus seine stärkste Verbreitung und es entstanden ausgehend von John Flaxmans (1755-1826) Illustrationen zu Homer und Johann H. W. Tischbeins (1751-1829) Konturen Umrisszyklen zu Macphersons *Ossian*. In dieser künstlerischen Tradition sind Koch, Runge und Johann Christian Ruhl (1764-1842) zu sehen, die alle umfangreiche Zeichnungsfolgen zu *Ossian* schufen. Runges Zeichnungen (Abb. 4 bis 8), die zwischen 1804 und 1805 entstanden, blieben allerdings unvollendet, da sein Auftraggeber, der Verleger Friedrich Perthes (1772-1843) die Neudeutung des Stoffes im Sinne eines kosmologischen Weltbildes als zu eigenmächtig hielt.<sup>78</sup> Veröffentlicht hingegen wurden die 40 Umrisse von Ruhl in drei

<sup>71</sup> Vgl. Hohl 1974a, S. 56.

<sup>72</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 65.

<sup>73</sup> Zum Beispiel geht es in der Aufnahmearbeit von Abildgaard um ein Ereignis aus der Geschichte Svend Tveskiaegs. Vgl. Berefelt 1961, S. 183.

<sup>74</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 66. Zu Abildgaards sonstigen Werken zu *Ossian* siehe ebenda, S. 65-70, Kat. Nr. 7-14.

<sup>75</sup> Vgl. ebenda, S. 65. Klopstock schrieb mehrere Oden wie *Der Jüngling* (1764) oder die *Hermannsschlacht* (1769).

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 65. Zu Carstens, dem Schüler Abildgaards, und dessen Kreis in Rom zählte unter anderen auch der dänische Künstler Berthel Thorvaldsen.

<sup>77</sup> Siehe Kapitel 3 (S. 21f) und Kapitel 6.3.

<sup>78</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 66. Vorhanden sind nur 16 von über 100 geplanten Zeichnungen. Siehe ebenda, S. 87-96, Kat. Nr. 54-69.

Bänden<sup>79</sup> (1805-1807), sie wurden aber schon von der zeitgenössischen Kritik verurteilt, da sie zu nahe am Flaxmanischen Stil wären und kaum ‚Nordisches‘ im Sinne der Dichtung enthielten (Abb. 9).<sup>80</sup> Der Ossianismus in Deutschland wurde nach Hohl aufgrund von drei Momenten vermittelt: Durch die Vielzahl an *Ossian*-Übersetzungen, durch die Schriften Herders über die ossianischen Dichtungen, die er als Naturpoesie begreift und die Grundlage für seine Dichtungs- und Geschichtsphilosophie bilden, und durch Goethes Aufgreifen von Passagen aus *Ossian* in seinem Roman *Leiden des jungen Werther* (1774).<sup>81</sup> Wie bereits erwähnt, spielten in Großbritannien in erster Linie politische Gründe eine Rolle bei der *Ossian*-Rezeption, in Deutschland hingegen war *Ossian* „von Anfang an zum Anlaß für theoretische, weltanschauliche, ja metaphysische Betrachtungen“ von Belang, er galt als Inbegriff romantischer Dichtung und „als bewusster Versuch einer Wiederbelebung geschichtlicher Vergangenheit“.<sup>82</sup> Laut Lammel sei auch das wachsende Interesse an der Landschaft für das Aufgreifen des Themas in Deutschland von Bedeutung.<sup>83</sup>

Der Neo-Klassizismus in Frankreich am Ende des 18. Jahrhunderts beschäftigte sich vorwiegend mit den antiken Quellen und entdeckte *Ossian* als Thema erst relativ spät: Ausschlaggebend für das verzögerte Interesse an *Ossian* war einerseits die bereits erwähnte Begeisterung Napoleons für *Ossian* und andererseits die Rolle der ‚Sekten‘, wie den ‚Primitifs‘, den ‚Penseurs‘ oder den ‚Barbus‘ unter Leitung von Pierre-Maurice Quay (ca. 1779-1802/1803), nach deren Theorien die Schönheitsideale der Antike nur Ausdruck von Dekadenz seien. Sie sahen das ‚Heil‘ in ‚primitiven‘ Gesellschaften, wie diejenige aus der *Ossian* stammte. *Ossian* wurde damit zum ‚genialen Wilden‘ ernannt.<sup>84</sup> In Frankreich wurde *Ossian* sehr persönlich und auffallend gefühlsbetont umgesetzt. Francois Gérard (1770-1837) und Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824) malten im Auftrag Napoleons für das Schloss Malmaison (Salon Doré) zwei Gemälde. Gérard schuf 1801 ein Bild mit dem Thema ‚Ossian am Ufer des Lora beschwört die Geister beim Klang der Harfe‘ (Abb. 10), das bereits von seinen Zeitgenossen begeistert als Inbegriff romantischer Malerei aufgenommen wurde.<sup>85</sup> Girodets Werk von 1802 - ‚Huldigung an Napoleon Bonaparte‘ (Abb. 11) - verbindet hingegen die Dichtungen mit zeitgenössischen, nationalen Begebenheiten zur Verherrlichung der Armeen der Republik.<sup>86</sup> Neben weiteren ossianischen Bildern schuf Girodet auch vierzehn

<sup>79</sup> *Ossians Gedichte in Umrissen, erfunden und radiert von J. C. Ruhl, Bildhauer in Cassel, St. Petersburg, Penig und Leipzig 1805-1807.*

<sup>80</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 87, Kat. Nr. 53.

<sup>81</sup> Vgl. ebenda, S. 65.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>83</sup> Vgl. Lammel 1986, S. 108.

<sup>84</sup> Vgl. Toussaint 1974, S. 97.

<sup>85</sup> Eine zweite Fassung des Gemäldes befindet sich ebenfalls in der Hamburger Kunsthalle, zwei weitere gingen verloren. Man ist sich in der Forschung unklar, welches der Gemälde ursprünglich für Malmaison geschaffen wurde. Vgl. Toussaint 1974, S. 103-106, Kat. Nr. 83-85.

<sup>86</sup> Vgl. ebenda, S. 108f, Kat. Nr. 88.

Zeichnungen zu *Ossian*, die nur ihrem Stil nach eine Einheit bilden und daher wahrscheinlich keine Entwürfe für eine graphische Illustrationsfolge darstellen (Abb. 12 und 13). Sie halten sich streng an den Text und sollten in erster Linie Ausdruck der Gefühle sein.<sup>87</sup> Als letzter bedeutender Künstler soll hier noch Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) angeführt werden, der mehrere Versionen unter dem Titel ‚Der Traum Ossians‘ schuf, die Ossian zeigen, der von den Verstorbenen träumt, die hinter ihm erscheinen (Abb. 14).<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Vgl. Toussaint 1974, S. 117, Kat. Nr. 93-106.

<sup>88</sup> Vgl. ebenda, S. 127-133, Kat. Nr. 109-114.



### 3. Kochs Werke zum Motivkreis *Ossian*

Schon vor seiner Ankunft in Rom setzte sich Koch mit literarischen Themen auseinander und integrierte Figuren aus der klassischen Literatur in seine Landschaften als Staffage. Durch Carstens und dem von Carl Ludwig Fernow (1763-1808) in Rom gegründeten Lesezirkel (1795/96) wurde Koch zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit der Literatur angeregt und er beschäftigte sich infolgedessen auch mit damals unklassischen Themen wie Dantes *Göttliche Komödie* oder eben *Ossian*.<sup>89</sup> Im Folgenden wird besprochen, wie Koch konkret Zugang zu diesem doch relativ neuen Thema gefunden hat, welche Werke in dessen Umkreis gehören sowie der Forschungsstand der beiden Zeichnungsfolgen mit dem Schwerpunkt auf deren Datierung und der fehlgeschlagenen Publikation der Wiener Blätter.

Bald nach seiner Sesshaftwerdung in Rom 1795 schloss sich Koch dem Kreis um den schlesischen Maler Asmus Jakob Carstens an, dem unter anderem auch der Maler Johann Christian Reinhart und der englische Maler Georg Augustus Wallis angehörten. In erster Linie angeregt durch deren Beschäftigung mit ossianischen Motiven, setzte sich auch Koch mit diesem Gegenstand auseinander.<sup>90</sup> In Reinharts und Wallis *Ossian*-Gemälden stand im Gegensatz zu Carstens und Koch das Landschaftliche im Vordergrund. Wallis war der erste der drei Künstler, der das Thema nach Carstens aufgriff: Bis auf drei bekannte Zeichnungen (Abb. 15 und 16)<sup>91</sup>, sind Wallis Bilder zu *Ossian* nur schriftlich überliefert.<sup>92</sup> Von Reinhart kennt man eine lavierte Zeichnung mit dem Titel ‚Fingal kämpft mit dem Geist von Loda‘ von 1796 (Abb. 17).<sup>93</sup> Die zwei Kämpfer wirken wie Staffagefiguren in der weiten, nächtlichen Sturmlandschaft. Ausschlaggebend für Kochs Aufgreifen von *Ossian* dürfte aber sein Freund und Vorbild Carstens gewesen sein, der das Thema mehrmals behandelte und der zudem Schüler von Abraham Abildgaard an der Kopenhagener Akademie war.<sup>94</sup> Carstens schuf bereits um 1780 eine Kampfszene mit ossianischem Charakter.<sup>95</sup> Ein Jahr später

<sup>89</sup> Vgl. Lutterotti 1940, S. 22.

<sup>90</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 73.

<sup>91</sup> Eine weitere ‚Ossianlandschaft‘ von 1813 fiel einem Brand zum Opfer. Abbildung in: Wild 1996, S. 494, Abb. 96.

<sup>92</sup> Vgl. Wild 1996. Wild führt in ihrer Monographie zu Wallis folgende verschollene Gemälde zur Ossianthematik, mit Anführung der jeweiligen schriftlichen Erwähnungen, auf: ‚Ossian auf dem Grab seines Vaters Fingal, im Mittelgrund ein Harfe spielender Barde vor der Kulisse der hohen schottischen Berge‘, um 1801 (G 96, S. 405), ‚Comalla auf dem Grabe seines Vaters Duthcarron schlafend‘, um 1801 (G 97, S. 406) und ‚Die Jungfrauen von Innis-huna weinen über den Gräbern ihrer Geliebten‘, vor 1806 (G 107, S. 411).

<sup>93</sup> Die Zeichnung wurde auch als Gemälde ausgeführt (verschollen) und ist in der Monographie von Feuchtmayr (1975, S. 340) als G 157 angeführt. Des Weiteren ist von Reinhart eine Figurenstudie zu Komala bekannt, signiert „C. Reinhart inv. 1784, d. 18. May Comala in Ossian“. Sie ist unter Z 398 bei Feuchtmayr (S. 376) angeführt und befindet sich in einem Berliner Privatbesitz.

<sup>94</sup> Abildgaard war einer der ersten bildenden Künstler auf dem Kontinent, der sich mit dem Stoff auseinander setzte. So entstand vor 1782 die Vorzeichnung für ein Gemälde „Fingal sieht die Geister seiner Ahnen im Mondlicht“ (Abbildung in: Hamburg 1974, S. 66, Kat. Nr. 9). Vergleiche auch Abb. 3 im Anhang.

<sup>95</sup> Vgl. Fernow 1806a, S. 345. Die unvollendete Umrisszeichnung in Feder und Bleistift befindet sich laut Fernow in der königlichen Kupferstichsammlung in Kopenhagen. Eine weitere Zeichnung mit dem Titel ‚Der Geist Kathmor erscheint

entstand eine Zeichnung mit dem Titel ‚Ossian und Alpin‘ (Abb. 18) und 1796 malte Carstens ein Gemälde mit dem Titel ‚Fingals Kampf mit dem Geist von Loda‘ (Abb. 19).

Die Wahl des heroisch-kämpferischen Themas könnte nach Rainer Schoch auch durch die anfängliche Begeisterung vieler Künstler über den Siegeszug Napoleons, der ab 1797 auch in Italien einmarschierte, beeinflusst worden sein, denn gleichzeitig gestalteten Carstens, Reinhart und Koch zwischen 1796 und 1797 das gleiche Thema aus *Ossian*: ‚Fingals Kampf mit dem Geist von Loda‘ (Abb. 17, 19 und 20) und Schoch interpretiert die Szene infolgedessen als „[...] Metapher auf den heroischen Widerstreit eines beherzten Helden gegen die dunklen Mächte einer alten Ordnung.“<sup>96</sup> Als zusätzliches Argument für diese Annahme führt Schoch eine politische Radierung von Koch mit dem Titel ‚Der Schwur der 1500 Republikaner von Montenesimo‘ (1797)<sup>97</sup> an und 1798 versah Koch mehrere Zeichnungen mit dem Zusatz „An 1<sup>er</sup> de la République“.<sup>98</sup> Ferner war allgemein bekannt, dass *Ossian* zu Napoleons Lieblingsdichtungen zählte.<sup>99</sup> Lammel hingegen sieht im Aufgreifen von vornehmlich tragischen Stoffen aus der antiken Mythologie, Sage und Geschichte eine Spiegelung der bedrückenden gesellschaftlichen Situation.<sup>100</sup> Allgemein interessiert habe die Künstler an Stoffen wie der *Ilias*, der *Odysee* und *Ossian* (die am häufigsten zu der Zeit bildkünstlerisch umgesetzt wurden) weniger das Wirken der Götter, sondern die Schicksale und Taten der Heroen.<sup>101</sup>

Aus einem Brief Kochs vom 15. April 1803 an seinen Mäzen Karl Friedrich von Uexküll (1755-1832) geht hervor, dass Koch die Zeichenfolge zu *Ossian* von dem Verleger Francesco Piranesi (1778-1810)<sup>102</sup> als Prachtillustration verlegen lassen wollte.<sup>103</sup> Da sich Koch aber nachweislich schon erstmals 1796/97 mit dem Thema auseinandergesetzt hat und die ersten Zeichnungen zu seinem Zyklus von der Zeit um 1800 stammen, muss man nicht zwingend von einer Auftraggeberschaft Piranesis ausgehen, denn sonst hätte Koch diesen Umstand wohl bereits früher in einem seiner zahlreichen Briefe erwähnt. So kann man annehmen, dass Koch während der ersten Jahre, in denen die Zeichnungen entstanden, Piranesi als „Unternehmer des Werkes“<sup>104</sup> gewinnen konnte.

---

Sulmalle‘ ist nur durch einen Stich von Jean Joseph F. Tassaert (1765-1835) im Berliner Kupferstichkabinett bekannt. Vgl. Fernow 1806a, S. 348.

<sup>96</sup> Schoch 1991, S. 19.

<sup>97</sup> Abbildung in: Lutterotti 1985, S. 277, Abb. 246.

<sup>98</sup> Vgl. Schoch 1991, S. 19.

<sup>99</sup> Vgl. Toussaint 1974, S. 97.

<sup>100</sup> Vgl. Lammel 1986, S. 106.

<sup>101</sup> Vgl. ebenda, S. 107.

<sup>102</sup> Francesco Piranesi war von 1799 an unter der Protektion Napoleons in Paris als Verleger tätig.

<sup>103</sup> Im Anhang befinden sich Auszüge aus den Briefen Kochs, welche chronologisch nach Jahren – Brief 1 bis 7 – geordnet sind. Der oben erwähnte Brief (Brief 3) an den Kunstsammler Uexküll-Gyllenband befindet sich im Anhang S. 114f.

<sup>104</sup> Vgl. Brief 3, S. 114f.

Um Kochs ganz persönliche Beweggründe den Stoff aufzugreifen zu nennen, soll abschließend wiederum der Kochbiograph Lutterotti zitiert werden: „Was Koch von Anfang an reizte, den Stoff zu gestalten, war das Ungestüme, Wilde von Handlung und Natur. Da konnte er im Gegensatz zur geordneten Welt Poussins seiner eigenen Phantasie freien Lauf lassen.“<sup>105</sup>

Koch hat sich, wie man bereits gesehen hat, nicht nur in seiner Zeichnungsfolge mit *Ossian* auseinandergesetzt und darum sollen im Folgenden alle Werke Kochs, die sich mit dem Motivkreis beschäftigen, angeführt werden. Das erste nachweisbare Bild zu *Ossian* ist die schon erwähnte Sepiazeichnung ‚Fingal kämpft mit dem Geist von Loda‘ von 1796/97 (Abb. 20), die zuletzt aus der Sammlung des deutschen Malers Emanuel Fohn von der Berliner National-Galerie angekauft wurde, wo sie in den letzten Kriegsjahren verschwunden ist.<sup>106</sup> In das Umfeld des Motivkreises gehört auch die Zeichnung mit dem Titel ‚Mondlandschaft mit drei Kriegern am Feuer‘ (Abb. 21) im Züricher Kunsthaus, die um 1797 entstanden ist.<sup>107</sup> Allerdings dürfte Koch hier nicht von einer historisch-mythologischen Szene ausgegangen sein, sondern laut Hohl „vom eigenen ‚modernen‘ Naturerlebnis“.<sup>108</sup> Nur ein Gemälde von Koch zu *Ossian* existiert und stammt aus den Jahren 1804/05: ‚Der Tod des Oskar mit Ossian, Fingal und den übrigen Helden‘ (Abb. 22). Das Gemälde galt 1940 als verschollen, tauchte aber wieder auf und wurde 1962 aus einem Berliner Privatbesitz, ehemals Sammlung R. Loewe, von der Berliner National-Galerie erworben.<sup>109</sup>

Um 1800 begann Koch dann in zwei Folgen seinen Zyklus zu *Ossian*. Die zeitlich frühere, die Kopenhagener Folge, die als Vorzeichnungen zu den 37 Reinzeichnungen in Wien entstand, umfasst 53 Originalentwürfe mit insgesamt 35 Szenen und befindet sich im Thorvaldsen Museum in Kopenhagen. Sie stammen aus dem Nachlass von Bertel Thorvaldsen, der eng mit Koch befreundet war und zwei Jahre lang gemeinsam mit ihm in Rom wohnte.<sup>110</sup> Elf Szenen davon sind zweimal, zwei Szenen dreimal und eine Szene viermal vertreten. Zwei Szenen sind in der zweiten Folge in Wien nicht ausgeführt worden (Abb. 23 und 24). Die Wiener Folge (Blatt 1 bis 37) in der Akademie der bildenden Künste besteht aus 37 Blättern mit 37 ausgeführten Szenen, wovon zwei Blätter wahrscheinlich das Titel- und Schlussblatt bilden (Blatt 36 und 37). Zu insgesamt vier Szenen (inklusive dem Titel- und Schlussblatt) existieren

<sup>105</sup> Lutterotti 1985, S. 42.

<sup>106</sup> Vgl. ebenda, S. 384, Z 69: Die Zeichnung entstand als Pendant zu einem Macbeth-Aquarell (siehe ebenda, Z 541, S. 390, Abb. 106 oder S. 334, Z 1054) und folgt in der Komposition einem Werk von Carstens. Die Zeichnung wird später in Kapitel 6.3 näher besprochen.

<sup>107</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 73, Kat. Nr. 17.

<sup>108</sup> Vgl. ebenda, S. 73, Kat. Nr. 17.

<sup>109</sup> Vgl. Lutterotti 1985, S. 284, G 9b. Auf dieses Gemälde wird ebenfalls noch näher eingegangen (Kapitel 6.6).

<sup>110</sup> Vgl. Noack 1992, S. 82. Koch und Thorvaldsen wohnten von ca. 1800 bis 1803 zusammen.

keine Vorzeichnungen in Kopenhagen (zu Blatt 6, 9, 36 und 37). Die Wiener Blätter stammen aus dem zeichnerischen Nachlass von Kochs Schwiegersohn, dem Maler Johann Michael Wittmer (1802-1880), der 1865 vom Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste angekauft wurde.<sup>111</sup> Des Weiteren befindet sich eine Zeichnung im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums in Basel<sup>112</sup> (Abb. 25), die nahezu ident ist mit einer Zeichnung aus dem Zyklus in Wien (Blatt 5). Außerdem existieren zwei eigenhändige Radierungen von Koch zu zwei Zeichnungen aus dem Wiener Zyklus im Thorvaldsen Museum: ‚Fingal befreit Komala‘ und ‚Komala‘ (Abb. 26 und 27 zu Blatt 1 und 2).

Da Koch in erster Linie als Landschaftsmaler Bedeutung erlangte, wurde sein Werk als Illustrator von narrativen Szenen in der Forschung nur wenig beachtet. Vor allem seine Zeichnungen zu *Ossian* wurden lange nicht ausführlicher bearbeitet. In erster Linie ist hier auf die Arbeiten von Ernst Jaffé, Otto von Lutterotti, Hanna Hohl, Claude Keisch und Cornelia Reiter hinzuweisen. Jaffé war der Erste, der sich intensiver mit den Zeichnungen auseinandersetzte, wobei er allerdings nur die Wiener Folge behandelte.<sup>113</sup> Aufschlussreicher hingegen sind die umfassenderen Untersuchungen von Lutterotti in der Biographie von 1940, in der er den Zeichnungen zu *Ossian* ein eigenes Kapitel widmete.<sup>114</sup> In der zweiten und dritten Revision der Ausgabe führt Lutterotti zusätzlich eine vollständige Aufzählung der vorhandenen Zeichnungen mit genauen Maßangaben an.<sup>115</sup> Weitere wichtige Beiträge zur Forschung lieferten auch Claude Keisch mit ihren Untersuchungen zu dem Gemälde ‚Der Tod des Oskar‘<sup>116</sup>, sowie Hanna Hohl im Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle ‚Ossian und die Kunst um 1800‘.<sup>117</sup> Cornelia Reiter kommt unter anderem der Verdienst zu, eine von Lutterotti als „Entwurf zu Ossians Gesängen“<sup>118</sup> titulierte Szene einer unbeschrifteten Vorzeichnung in Kopenhagen (Abb. 28) der Wiener Zeichnung ‚Karthon‘ (Blatt 4) zugeordnet zu haben. Reiter bezeichnet sie nach der Erzählung des Buches *Karthon* als „Clessàmmor an den Ufern der Lora“.<sup>119</sup>

Verwirrend in der Forschung sind die variierenden Angaben über die Anzahl der Blätter und Szenen der beiden Zeichnungsfolgen. Kein Einzelfall ist zum Beispiel Friedrich Noack, der in

<sup>111</sup> Vgl. Reiter 2001, S. 11.

<sup>112</sup> Die Zeichnung ‚Oina-Morul‘ im Baseler Kupferstichkabinett wurde bei der 11. Auktion des Stuttgarter Kunstkabinetts am 26.04.1951 (Kat. Nr. 1382) erworben. Davor befand sie sich in der Sammlung des Prinz Johann Georg Herzog zu Sachsen, Freiburg i. Br. (Inv. Nr. 17633), der es in der Auktion der Sammlung Flinsch bei Boerner in Leipzig 1912 (Kat. Nr. 361) erworben hatte. Vgl. Lutterotti 1985, S. 316, Z 96.

<sup>113</sup> Vgl. Jaffé 1905, S. 31-33.

<sup>114</sup> Vgl. Lutterotti 1940, S. 28-30.

<sup>115</sup> Vgl. Lutterotti 1944 und 1985: Die Zeichnungsfolge in Kopenhagen: S. 346-349, Z 448 bis Z 500, die Wiener Folge: S. 371-372, Z 753 bis Z 789.

<sup>116</sup> Vgl. Keisch 1976, S. 189-198.

<sup>117</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 73-83, Kat. Nr. 18-47.

<sup>118</sup> Lutterotti 1985, S. 349, Z 500.

<sup>119</sup> Vgl. Reiter 2001, S. 144, Kat. Nr. 85.

der Aufzählung der Werke Kochs im Thorvaldsen Museum nur insgesamt 52 Blätter statt der tatsächlichen 53 angibt.<sup>120</sup> Grundsätzlich werden statt der 35 einzelnen Szenen der Kopenhagener Folge 36 angeführt, so noch im Katalog vom Thorvaldsen Museum von 2000.<sup>121</sup> Allerdings wurden erstmals alle 53 Entwürfe in diesem Katalog veröffentlicht und es lassen sich definitiv nur 35 einzelne Szenen ausmachen. Da es für diese Arbeit nicht relevant ist, wird im Weiteren nicht näher auf die unterschiedlichsten Angaben über Anzahl der Blätter und Szenen eingegangen. Zudem beruhen diese unrichtigen Angaben wahrscheinlich darauf, dass man die Originale weder durchsah noch zählte und dadurch unrichtige Angaben unreflektiert übernahm. Es verwundert jedenfalls, dass man in der Forschung zum Teil nicht Lutterotti gefolgt ist, der schon 1940 korrekte Angaben über die Anzahl der Blätter und Szenen vorgegeben hat.<sup>122</sup>

### 3.1. Die Datierung der beiden Zeichnungsfolgen

Die Datierung der beiden Zeichnungsfolgen ist in der Forschung nicht vollständig geklärt. Jaffé, der sich nur mit der Wiener Folge befasste, setzte den Beginn der Zeichnungen aufgrund der stilistischen Nähe zu Carstens' Werk, in die Jahre 1797-99. Fertig gestellt worden seien sie aber nach dem bereits erwähnten Brief Kochs vom 15. April 1803<sup>123</sup> erst im Winter 1802/03.<sup>124</sup> Allerdings kann Jaffé hier, wie Lutterotti 1940 anmerkt, nur die Kopenhagener Folge gemeint haben, da diese aufgrund ihrer Skizzenhaftigkeit früher als die ausgeführtere Wiener Folge entstanden sein muss.<sup>125</sup> Nach Lutterotti sei der Beginn der Arbeit an der Kopenhagener Folge eher um 1800 zu legen aufgrund des engen stilistischen Anschlusses an die Zeichnungen von Carstens zu den *Argonauten*, die Koch nach dessen Tod (1798) fertig stellte und radierte.<sup>126</sup> Das untermauert auch eine Aussage in einem Brief von Kochs Schwiegersohn Wittmer an Rudolf Marggraff<sup>127</sup> vom 29. Oktober 1839, demzufolge die Zeichnungen während des Zusammenwohnens von Koch mit Thorvaldsen (ca. 1800-1803) entstanden wären.<sup>128</sup> Als weiteren Beleg für den Beginn der Arbeit an der Kopenhagener Folge um 1800 führt Lutterotti eine handschriftliche Datierung Wittmers auf einem Inventarzettel der Wiener Akademie über den Kauf der Wiener Folge an, wo dieser die Zeichnungen mit 1799-1801 datierte. Allerdings dürfte sich auch diese handschriftliche

<sup>120</sup> Vgl. Noack 1992, S. 86. Dieselbe Angabe macht zum Beispiels auch Jaffé 1905, S. 126.

<sup>121</sup> Vgl. Miss 2000, S. 78.

<sup>122</sup> Vgl. Lutterotti 1940, S. 256, Z 448-500. Ebenso 1944 und 1985.

<sup>123</sup> Vgl. Brief 3, S. 114f.

<sup>124</sup> Vgl. Jaffé 1905, S. 31.

<sup>125</sup> Vgl. Lutterotti 1940, S. 265.

<sup>126</sup> Vgl. ebenda, S. 265. *Les Argonautes, selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodos. Inventées et dessinées par Asmus Jaques Carstens, et Gravées par Joseph Anton Koch.* Thomas Piroli, Rom 1799, 25 Tafeln. Die Zeichnungsfolge wurde mit französischem Beibetext veröffentlicht.

<sup>127</sup> Rudolf Marggraff (1805-1880) war Kunstschriftsteller.

<sup>128</sup> Vgl. Lutterotti 1940, S. 265. Der Brief wurde veröffentlicht in: *Der Wächter*, 17. Jg., 1935, S. 56.

Datierung wiederum auf den Kopenhagener Zyklus beziehen.<sup>129</sup> Reiter stellt hingegen richtig, dass dieses Inventarverzeichnis über den Ankauf von Kochs Nachlass von der Hand Carl von Lützows (1832-1897), dem damaligen Leiter der Akademiebibliothek, stammt und Lutterotti diese Datierung irrtümlich Wittmer selbst zugewiesen hat.<sup>130</sup> Geht man von dem bereits mehrmals genannten Brief Kochs an Uexküll aus, so wurde die Kopenhagener Folge erst im Winter 1802/03 fertig gestellt.<sup>131</sup> Die Wiener Folge wurde laut einem weiteren Brief von Koch an Georg Friedrich Fischer<sup>132</sup> vom 3. Mai 1805<sup>133</sup> erst um diese Zeit, das heißt im Frühjahr 1805, beendet. Die weitere Forschung folgt größtenteils Lutterottis Datierungen der Kopenhagener Folge um 1800 bis 1802/03 und der Fertigstellung der Wiener Folge zwischen 1802/03 und 1805.<sup>134</sup> Keisch zweifelt die späte Fertigstellung der Wiener Zeichnungen im Frühjahr 1805 allerdings an.<sup>135</sup> Sie geht von Kochs Gemälde ‚Der Tod des Oskar‘ (Abb. 22) aus, dessen Datierung sie mit Hilfe stilistischer Vergleiche und vorhandener Briefe Kochs in den Herbst 1804 legt. In beiden Zeichnungsfolgen kommt das Thema vor (Blatt 25 und Abb. 29 bis 31) und diese Zeichnungen sind aufgrund der geringen Abweichungen vom ausgeführten Gemälde als Vorzeichnungen desselben anzusehen. Sie müssten daher logischerweise bereits vor dem Gemälde fertig gestellt worden sein.<sup>136</sup> In einem Brief von Koch an Uexküll vom 9. Februar 1805<sup>137</sup> schreibt Koch von diesem Gemälde, dass er es für den Kaffeewirt des Café Greco - Carnesechi - in Rom gemalt habe und berichtet über die Reaktionen anderer Künstler auf das Bild. Demzufolge müsste das Gemälde schon einige Zeit vor diesem Datum fertig gestellt worden sein. In einem früheren Brief, dem bereits erwähnten vom 15. April 1803<sup>138</sup>, berichtet Koch von dem Plan, vier von seinen ossianischen Kompositionen „ausführen“ zu wollen, darunter auch ‚Der Tod des Oskar‘. Keisch geht davon aus, dass das Gemälde dennoch erst durch den konkreten Auftrag des Kaffeewirtens vom Caffè Greco entstanden sei und es wahrscheinlich aufgrund der Maße sogar für eine bestimmte Stelle im Lokal geplant war, da das Ersatzbild, die ‚Heroische Landschaft mit Regenbogen‘ (1805)<sup>139</sup>, die gleichen Maße besäße.<sup>140</sup> Koch erwähnt im Brief vom 9. Februar

<sup>129</sup> Vgl. Lutterotti 1940, S. 265.

<sup>130</sup> Vgl. Reiter 2001, S. 142, Kat. Nr. 57.

<sup>131</sup> Vgl. Brief 3, S. 114f.

<sup>132</sup> Georg Friedrich Fischer (1767-1841), später württembergischer Staatsrat, war bereits auf der Karlsschule in Stuttgart Kochs Freund.

<sup>133</sup> Vgl. Brief 5, S. 116.

<sup>134</sup> Vgl. Lutterotti 1940, S. 265. In den zwei revidierten Ausgaben Lutterottis von 1944 und 1985 folgt er seinen Angaben von 1940. In der Folge übernehmen zum Beispiel Okun (1967, S. 342), Hohl (1974b, S. 83), Miss (2000, S. 74) und Reiter (2001, S. 142, Kat. Nr. 57) Lutterottis Angaben. Von Lutterotti abweichende Datierungen der beiden Zeichenfolgen findet man hingegen bei Riegel (1868, S. 258), der den Beginn der Zeichnungen mit 1798, unmittelbar nach dem Tod Carstens, bestimmt oder bei Baudissin (1924b, S. 12), der die Zeichnungen mit 1797-1803 datiert.

<sup>135</sup> Vgl. Keisch 1976, S. 191.

<sup>136</sup> Vgl. ebenda, S. 191-198.

<sup>137</sup> Vgl. Brief 4, S. 115f.

<sup>138</sup> Vgl. Brief 3, S. 114f.

<sup>139</sup> Vgl. Lutterotti 1985, S. 284, G 10: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Öl auf Leinwand, 116,6x112,5 cm. Das Gemälde ‚Der Tod des Oskar‘ besitzt die Maße 117,5x112 cm. Vgl. Lutterotti 1985, S. 284, G 9b.

1805<sup>141</sup> auch, dass Uexküll das Gemälde ‚Der Tod des Oskar‘ bereits kannte und dieser war im Oktober und November 1804 nachweislich in Rom.<sup>142</sup> „Da die Aufhängung im Café Greco und die Reaktionen der Kritiker als Neuigkeiten mitgeteilt werden, scheint das Bild damals noch im Atelier gewesen zu sein. Ein Auftragswerk aber bleibt nach seiner Vollendung nicht lange unverwendet. Das Gemälde wird demnach im Herbst 1804 entstanden sein.“<sup>143</sup> Keisch legt damit überzeugend dar, dass zumindest die Wiener Reinzeichnung (Blatt 25) zum Gemälde ‚Tod des Oskar‘ zu diesem Zeitpunkt bereits fertig gestellt worden sein müsste. Ob das für den Rest der Wiener Folge ebenfalls zutrifft, kann in Frage gestellt werden, da Koch, wie bereits erwähnt, in dem Brief von 1805<sup>144</sup> schreibt, dass er die Zeichnungen erst jetzt vollendet hat. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Kopenhagener Zeichnungsfolge um 1800 bis 1802/03 entstand und die Wiener Folge bis 1804/05 fertig gestellt wurde.

### 3.2. Die geplante Publikation der Zeichnungsfolge als illustrierte Prachtausgabe

Auf eine geplante Veröffentlichung der Zeichnungen weist die Wiener Zeichnungsfolge hin, die mit spitzem Bleistift gezeichnet, zum Teil mit Feder nachgezogen und stellenweise schraffiert wurde.<sup>145</sup> Belegt wird der Plan, die Zeichnungen als Radierungen herauszugeben, durch Brief vom 15. April 1803<sup>146</sup>, in dem Koch schreibt, er beabsichtige die Zeichnungen von Tommaso Piroli<sup>147</sup> in Rom radieren und von dem Pariser Verleger Francesco Piranesi veröffentlichen zu lassen. Wahrscheinlich aber scheiterte dieses Projekt aufgrund der damaligen politischen Situation.<sup>148</sup>

Im Brief von Wittmer an Rudolf Marggraff vom 29. Oktober 1839 erfährt man, dass Koch die Herausgabe der Blätter in einer Prachtausgabe, die Napoleon gewidmet werden sollte, geplant habe und dass die hierfür von Tommaso Piroli gestochenen Platten nach Madrid gekommen und dort verschollen seien.<sup>149</sup> Hohl wurde auf der Suche nach den Platten in der Pariser Bibliothèque Nationale fündig.<sup>150</sup> Dort befindet sich neben den Platten auch ein handschriftlich mit 1836 datierter Prospekt mit der Ankündigung einer neuen illustrierten

<sup>140</sup> Vgl. Keisch 1976, S. 194. Koch nahm später das Gemälde ‚Der Tod des Oskar‘ zurück, da er meinte, es wäre kein Gemälde für ein Kaffeehaus. Vgl. Brief 4, S. 115f.

<sup>141</sup> Vgl. Brief 4, S. 115f.

<sup>142</sup> Vgl. Keisch 1976, S. 194.

<sup>143</sup> Ebenda, S. 194.

<sup>144</sup> Vgl. Brief 5, S. 116.

<sup>145</sup> Vgl. Jaffé 1905, S. 31f.

<sup>146</sup> Vgl. Brief 3, S. 114f.

<sup>147</sup> Tommaso Piroli (1752-1824) hat unter anderem auch John Flaxmans Werke gestochen.

<sup>148</sup> Vgl. Reiter 2001, S. 142, Kat. Nr. 57, Anm. 4.

<sup>149</sup> Vgl. Lutterotti 1985, S. 346. Marggraff berichtet dann in seiner Biographie über Koch: „Nur wenigen indeß möchte bekannt sein, dass der Italiener Piroli diese Comp. in Kupfer gestochen hat, die bestimmt waren, eine Prachtausgabe des Ossian zu schmücken, welche Napoleon gewidmet werden sollte. In den Kriegszeiten kamen jedoch sämtliche Platten nach Madrid, und seitdem hat Niemand mehr etwas von ihnen gehört.“ Marggraff 1858, S. 271.

<sup>150</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 83.

*Ossian*-Ausgabe - übersetzt ins Französische von M. de Saint-Géniés - die jedoch nie erschienen ist. Dem Prospekt beigelegt sind 37 Radierungen nach den 37 Wiener Zeichnungen Kochs (Abb. 32 bis 35) und es wird Raffelin als Verleger, Henri Fournier (1800-1888) als Drucker in Paris und Dumortier<sup>151</sup> als Stecher genannt. Aufgrund eines Vergleichs der Radierungen mit Werken von Tommaso Piroli, speziell mit dessen Stichen nach Michelangelos (1475-1564) ‚Jüngstem Gericht‘, die 1808 bei Boccini in Paris erschienen sind, denkt Hohl, dass die Radierungen, wie Marggraff angibt<sup>152</sup>, von diesem stammen.<sup>153</sup> Die Frage ist, warum in diesem Prospekt Koch und Piroli als Urheber nicht angeführt werden, sondern ein unbekannter Stecher im Impressum (nicht im Titel) genannt wird. Hohl nimmt an, dass die Datierung des Prospekts auf 1836 nicht unbegründet sei. Die Platten seien irgendwann verloren gegangen und erst nach dem Tod von Piroli 1824 wieder aufgetaucht und Hohl vermutet weiter, dass man die Radierungen ohne zu wissen, wer sie gezeichnet und gestochen hatte, herausgeben wollte.<sup>154</sup> Jedenfalls waren die Zeichnungen selbst bis zum Tod Kochs 1839 in dessen Besitz<sup>155</sup> und hätten daher ohne seine Autorisierung nicht veröffentlicht werden dürfen.<sup>156</sup>

Koch selbst bemühte sich weiter vergeblich darum, seine Zeichnungen zu veröffentlichen, so erwähnt er in einem Brief an den Maler Robert Langer (1783-1846) aus Wien vom 20. Oktober 1812<sup>157</sup>, dass er die *Ossian*-Blätter dem Grafen Lamberg<sup>158</sup> gezeigt habe und dass dieser wünsche, sie in Kupfer gestochen zu sehen. In einem weiteren Brief an Langer desselben Jahres (vom 21. November 1812) schreibt Koch, er gedenke die Blätter als Kupferstiche auf Subskription herauszugeben, und kündigte die Voraberscheinung einiger Blätter an.<sup>159</sup> Laut Lutterotti ließ Koch 1814 die Zeichnungen zu *Ossian*, wieder ohne Erfolg, dem König von Württemberg in Wien vorlegen.<sup>160</sup> In den weiteren Briefen von Koch wird das Thema einer Herausgabe der *Ossian*-Zeichnungen nicht mehr angesprochen.

Auch Kochs Schwiegersohn Wittmer versuchte erfolglos die Zeichnungen zu *Ossian* (und auch jene zu Dantes *Göttlichen Komödie*) herauszugeben, wofür er Pausen einiger Werke Kochs anfertigte. So schrieb er 1842 an Carl Friedrich von Heideck:

<sup>151</sup> Vermutlich ist Philippe Dumortier gemeint, ein französischer Stecher, der 1789 in Metz geboren wurde.

<sup>152</sup> Vgl. Marggraff 1858, S. 271.

<sup>153</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 83. Dass Piroli die Zeichnungen radiert hätte, wäre auch daher plausibel, da sich Koch und Piroli bereits seit 1797, wie ein Brief nachweist, gekannt haben. Vgl. Brief 1, S. 114.

<sup>154</sup> Laut Auskunft der Bibliothèque Nationale vermerkt das handschriftlich auf dem Prospekt vermerkte Datum „1836“ jedenfalls das Eingangsjahr in die Bibliothek.

<sup>155</sup> Vgl. Noack 1992, S. 84. Noack merkt an, dass sich die Zeichnungen zum Zeitpunkt des Todes von Koch in dessen Werkstatt befanden. Die 37 Zeichnungen gingen danach direkt in den Besitz seines Schwiegersohns Wittmer über.

<sup>156</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 83.

<sup>157</sup> Vgl. Brief 6, S. 116.

<sup>158</sup> Graf Anton Franz Lamberg-Sprinzenstein (1770-1822) war Diplomat und Sammler.

<sup>159</sup> Vgl. Brief 7, S. 116.

<sup>160</sup> Vgl. Lutterotti 1985, Z 448 bis Z 500, S. 346.



Da dieselben so gütig waren sich für die Ossianischen Comp. meines sel. Schwiegervaters zu interessieren so erlaube ich mir die freyheit Ihnen mitzuthemen, daß ein guter Freund von mir deswegen mit Freyherrn v. Cotta in Stuttgart gesprochen und demselben 2 durchpausen vorgelegt hat. Cotta zeigte sich nicht abgeneigt etwas für die Sache zu thun. Die Durchzeichnungen gefielen ihm nun wünschte er selbe zu sehen. Da dieses nicht seyn kan weil ich sie nicht gern schickte so habe ich geschrieben daß die Durchzeichnungen (wie es auch wahr ist) nicht gerade die schönsten. deren nur 2 Blätter sind die mir am wenigsten Mühe machten. [...] der Plan aber ist izt nicht die Zeichnungen sondern die fertig radierten Platten zu überliefern. Ich habe einen Versuch gemacht der nicht schlecht ausfiel.<sup>161</sup>

Entsprechende Pausen oder Radierungen sind jedoch nicht bekannt. Koch hingegen hat, wie bereits erwähnt, zwei Szenen nach der Wiener Folge aus der Erzählung *Kathloda* selbst radiert: ‚Fingal befreit Konbana‘ und ‚Komala stirbt aus Freude über die Rückkehr des tot geglaubten Fingal‘ (Abb. 26 und 27). Andresen führt diese zwei Radierungen in Kochs Radierwerk unter Nr. 26 und Nr. 27 an und bezeichnet sie als Darstellungen aus Ludovico Ariosts (1474-1533) *Orlando furiosa*.<sup>162</sup> Frimmel hingegen konnte die beiden von Andresen angeführten Radierungen mit zwei Zeichnungen aus dem Wiener Zyklus zu *Ossian* identifizieren: Nr. 26 mit Blatt 1 und Nr. 27 mit Blatt 2.<sup>163</sup>

Jaffé widerspricht entschieden Andresens Datierung der Radierungen in die 1820er Jahre<sup>164</sup> und gibt selbst – ohne näher darauf einzugehen – das Jahr 1803 aufgrund stilistischer Gründe und weil Koch damals viel radiert habe, an.<sup>165</sup> Als zusätzliche Argumente für diese Datierung führt Jaffé an, dass sich Koch später nicht mehr mit *Ossian* auseinandergesetzt habe und dass dieser im Brief an Uexküll vom 15. April 1803<sup>166</sup> anmerkte, vier ossianische Szenen ausführen zu wollen.<sup>167</sup> Koch habe laut Jaffé sogar einen Probedruck einer der in diesem Brief genannten Szenen (‚Kuthullin auf seinem Streitwagen‘) an den Baron von Uexküll geschickt.<sup>168</sup> Allerdings sind die beiden bekannten Radierungen nicht unter den in dem Brief angeführten Szenen, wie auch Jaffé zugeben muss.<sup>169</sup> Anzumerken ist, dass diese Briefstelle von Koch etwas vage formuliert wurde, man aber annehmen kann, dass Koch hier an eine Ausführung der Szenen in Öl dachte, zumal er 1804/5 ein Gemälde von einer der im Brief angeführten Szenen gemalt hat: ‚Der Tod des Oskar mit Ossian, Fingal und den übrigen Helden‘ (Abb. 22). Hohl vergleicht Kochs Radierungen (und die dazugehörigen Zeichnungen Blatt 1 und 2, Abb. 26 und 27) wiederum mit Arbeiten von Piroli und stellt fest, dass die

<sup>161</sup> Zit. n.: Salmen 2005, S. 50. Auch Andresen berichtet davon, dass Wittmer geplant habe, Kochs Zeichnungen zu *Ossian* zu radieren. Aufgrund eines Augenleidens konnte Wittmer diesen Vorsatz aber nicht mehr ausführen. Vgl. Andresen 1867, S. 296.

<sup>162</sup> Vgl. Andresen 1866, S. 31 und S. 32.

<sup>163</sup> Zit. n.: Jaffé 1905, S. 32, Anm. 1.

<sup>164</sup> Vgl. Andresen 1866, S. 31.

<sup>165</sup> Vgl. Jaffé 1905, S. 32.

<sup>166</sup> Vgl. Brief 3, S. 114f.

<sup>167</sup> Vgl. Jaffé 1905, S. 32.

<sup>168</sup> Vgl. ebenda, S. 33. Dieser Probedruck ist unbekannt.

<sup>169</sup> Vgl. ebd., S. 32.

beiden Radierungen, im Gegensatz zu den eher klassizistischen Stichen Pirolis und den Zeichnungen, ‚altdeutsche‘ und ‚gotische‘ Stilisierungen, in den Wirbeln und Knicken der Gewänder, im Detailreichtum und in den Kostümen, aufweisen, weshalb Hohl die Radierungen Kochs wesentlich später als die Zeichnungen datiert, ohne eine genauere Angabe zu machen.<sup>170</sup> Sie müssen daher nach der Fertigstellung des Wiener Zyklus 1804/05, möglicherweise um 1812 entstanden sein, da Koch zu diesem Zeitpunkt die Herausgabe der Illustrationen auf Subskriptionsbasis plante und eine Voraberscheinung einiger Blätter ankündigt.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 83.

<sup>171</sup> Vgl. Brief 7, S. 116.

## 4. Das Bild – Text Verhältnis

In diesem Kapitel soll die Beziehung zwischen den Zeichnungen Kochs und der Textvorlage erläutert werden, also wie Koch den literarischen Stoff bildkünstlerisch umsetzte. Zuerst wird die Frage erörtert, welche konkrete Textausgabe Koch als Vorlage für seine Illustrationen benutzt haben könnte. Nach der Besprechung des szenischen Zusammenhangs der Blätter und der Auswahl und Schwerpunktsetzung von Kochs Motiven in seinen Zeichnungen, wird seine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Text und Bild angesprochen. Das darauf folgende Kapitel behandelt die ossianische Motivwelt Macphersons und ihre Umsetzung in den Zeichnungen. Danach wird kurz auf das Verhältnis zwischen Landschaft, Figur und Text eingegangen und abschließend werden noch zwei bislang unidentifizierte Skizzen besprochen.

### 4.1. Die von Koch benutzte Textquelle

Nach Lutterotti folgen Kochs Beschriftungen der Wiener Blätter mit Bleistift (Blatt 1 bis 37) der chronologischen Ordnung einer englischen Ausgabe von Macpherson, allerdings nennt Lutterotti keine konkrete.<sup>172</sup> Die erste Auflage von Macpherson, die mit Kochs Nummerierung der Zeichnungen übereinstimmt, ist die von 1773.<sup>173</sup> Da Koch vermutlich der englischen Sprache nicht mächtig war, ist es für die Bild-Text Interpretation notwendig, sich zu fragen, welche deutsche beziehungsweise italienische Übersetzung Koch für seine Illustrationen benutzt haben könnte.

Koch sprach fließend Italienisch und da die Übersetzungen der Epen von dem Paduaner Melchiorre Cesarotti (1730-1808)<sup>174</sup> in Italien die gängigsten waren, liegt die Vermutung von Hohl nahe, dass Koch eine Ausgabe von ihm benutzte.<sup>175</sup> Ein weiterer Hinweis auf die Benutzung einer italienischen Textvorlage könnte die ursprünglich italienische Beschriftung nach den einzelnen Erzählungen auf den Wiener Blättern sein, die laut Lutterotti von Kochs Schwiegersohn Wittmer ausradiert und durch eine deutsche Bezeichnung ersetzt wurde.<sup>176</sup> Auch auf einigen Kopenhagener Blättern befindet sich die Bezeichnung der Dichtung, aus der die Szene stammt, auf Italienisch. Zum Beispiel ist die Vorzeichnung ‚Oskar bringt Annirs Tochter zurück‘ am oberen Rand laut der entsprechenden Erzählung mit ‚Guerra di Inistore‘, beschriftet (Abb. 36). In der dazugehörigen Wiener Zeichnung (Blatt 11) ist die ausradierte, allerdings nach wie vor sichtbare, italienische Beschriftung mit der deutschen Bezeichnung

<sup>172</sup> Vgl. Lutterotti 1985, S. 371.

<sup>173</sup> Vergleiche die Reihung der Blätter von Koch (Anhang S. 117f) mit der chronologischen Ordnung der Ausgabe von 1773 von Macpherson. Siehe hierzu auch: Jiriczek 1940, Bd. III.

<sup>174</sup> Melchiorre Cesarotti war ein italienischer Poet, Essayist und Übersetzer. Zu Cesarottis Übersetzungen von *Ossian* siehe: Weitenauer 1905, S. 5-17 oder Mattioda 2004, S. 274-288.

<sup>175</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 75, Kat. Nr. 25.

<sup>176</sup> Vgl. Lutterotti 1985, S. 371.

„Krieg von Inisthona“ mit schwarzer Feder überschrieben worden.<sup>177</sup> Dass die deutschen Bezeichnungen nicht eigenhändig und wahrscheinlich auf Wittmer zurückzuführen sind, wie Lutterotti vermutet, liegt nahe, da dieser als Schwiegersohn und Nachlassverwalter die Zeichnungen laut einem Ausstellungskatalog von 1972 überarbeitet habe.<sup>178</sup> Cesarottis erste Übersetzung der Macpherschen Dichtungen von 1760 und 1761 - *Poesie di Ossian* - wurde 1763 ohne die Erzählung *Temora* (sowie *Oina-Morul* und *Berrathon*) herausgegeben<sup>179</sup>, die ja erst 1763 erschien, aber noch im selben Jahr von Cesarotti übersetzt und unter dem Titel *Fingal* in zwei Bänden herausgegeben wurde.<sup>180</sup> 1772 erschien dann in Padua die vollständige *Ossian*-Übersetzung Cesarottis in vier Bänden.<sup>181</sup> Wichtig ist, dass Cesarotti für seine Übersetzungen nur Macphersons Ausgaben von 1760, 1761 und 1763 benutzte.<sup>182</sup> Deswegen können Cesarottis Übersetzungen nicht die Grundlage für Kochs chronologische Reihung der Zeichnungen gewesen sein, da Macpherson diese Reihung erst in der Ausgabe von 1773 verwendete. Allerdings ist es auch möglich, dass Koch eine deutsche Übersetzung vorlag. Nach Hohl könnte dies die damals bekannte deutsche Übersetzung von Michael Denis<sup>183</sup> (1729-1800) sein.<sup>184</sup> Von ihm stammt die erste vollständige deutsche Gesamtausgabe der *Poems of Ossian - Ossian und Sineds Lieder* - 1768/69, die 1784 neu aufgelegt wurde.<sup>185</sup> Damit folgt aber auch diese Übersetzung nicht der chronologischen Reihung Macphersons von 1773. Sollte Koch die Macphersche Ausgabe von 1773 (oder eine Neuauflage derselben) nicht vorgelegen haben, so bestehen noch zwei weitere Möglichkeiten, wie er zu der verwendeten Chronologie der Erzählungen Zugang erhalten haben könnte. Bis 1800 erschienen nur noch zwei weitere deutsche Gesamtübersetzungen, die beide Macphersons Ausgabe von 1773 folgen: Die Übersetzung von Edmond de Harold (1737-1800) erschien 1775<sup>186</sup> und die von Johann Wilhelm Petersen 1782.<sup>187</sup> Harolds Übersetzung wurde von den Zeitgenossen unterschiedlich beurteilt, besonders kritisiert aber wurden die sprachlichen Mängel, die darauf beruhen, dass Harold in Großbritannien geboren wurde und später nach Deutschland emigrierte, weshalb er die deutsche Sprache nicht perfekt beherrschte.<sup>188</sup> Petersens Ausgabe hingegen wurde als *die* Übersetzung des „Sturm und Drangs“ gehandelt,

<sup>177</sup> Vgl. Lutterotti 1985, S. 371, Z 764. Die ursprüngliche italienische Beschriftung der Wiener Blätter mit Bleistift ist auch auf anderen Zeichnungen noch deutlich zu sehen, so in Blatt 7, 9 oder 23.

<sup>178</sup> Vgl. Wien 1972, S. 144.

<sup>179</sup> Cesarottis Übersetzung von 1763 in zwei Bänden enthält neben dem Vorwort, den Erläuterungen, Anmerkungen und den Schlussbemerkungen auch eine Übersetzung von *A Dissertation Concerning the Antiquity of the Poems of Ossian* von Macpherson sowie dessen Vorwort und Anmerkungen. Vgl. Mattioda 2004, S. 277.

<sup>180</sup> Vgl. Weitnauer 1905, S. 5.

<sup>181</sup> Vgl. ebenda, S. 6.

<sup>182</sup> Vgl. Mattioda 2004, S. 282.

<sup>183</sup> Michael Johann Nepomuk Cosmas Denis war Geistlicher, Bibliothekar und Poet.

<sup>184</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 73, Kat. Nr. 19.

<sup>185</sup> Vgl. Gaskill 2004, S. XXVIII.

<sup>186</sup> Vgl. Schmidt 2003, Bd. 2, S. 1134.

<sup>187</sup> Siehe Petersen 1782, S. 165-468.

<sup>188</sup> Vgl. Schmidt 2003, Bd. 2, S. 1136f.

auch weil er Macphersons „measured prose“ beibehielt<sup>189</sup> und nicht nur dessen Gesamtausgabe von 1773, sondern auch die Ausgabe von 1765 heranzog. Zusätzlich übernahm er teilweise Goethes Übersetzung der *Lieder von Selma*<sup>190</sup> und *Berrathon*<sup>191</sup> sowie die beiden Dichtungen *Bosmina* und *Ossians letztes Lied* aus Harolds Übersetzung. Neben einer kurzen Vorrede und eines Appendix des Übersetzers ist nur Macphersons erste Dissertation als Kommentartext enthalten.<sup>192</sup> Petersen folgt der chronologischen Reihung Macphersons von 1773, die Koch verwendet und es wird sich in der Bild-Text-Analyse zeigen, dass die Illustrationen teilweise wortwörtlich dieser Übersetzung entsprechen. Es ist also durchaus möglich ist, dass Koch diese Ausgabe als Textquelle für seine Zeichnungen herangezogen hat.

#### 4.2. Der szenische Zusammenhang und die Auswahl der Szenen

Insgesamt enthalten Macphersons *Poems of Ossian* von 1773 22 episodische Dichtungen, von denen einige in mehrere Bücher unterteilt sind. Koch hat nicht alle Dichtungen illustriert, es fehlen die Erzählungen *Kolna-Dona*<sup>193</sup>, *Oi-Thona* und der *Tod des Kuchullins*. Sein Zyklus erzählt daher nicht eine Dichtung chronologisch, sondern setzt sich aus Zeichnungen zu den verschiedenen Erzählungen zusammen, wobei er zu einzelnen Erzählungen auch mehrere Illustrationen, besonders zu den zwei längeren Epen *Fingal* (7 Szenen) und *Temora* (11 Szenen), anfertigte. Eine Nummerierung der Blätter erscheint daher notwendig, besonders da der Text selbst nicht streng linear erzählt wird, sondern man innerhalb des Haupterzählstranges Einschübe findet, die in keinem direkten Zusammenhang mit der jeweiligen Handlung stehen, sich aber auf die Helden oder deren Ahnen beziehen. In einigen Zeichnungen greift Koch auch diese Binnenerzählungen auf, so zum Beispiel in ‚Suran-Dronlos Tochter‘ (Blatt 10)<sup>194</sup> oder ‚Kolmal und Galvina‘ (Blatt 16)<sup>195</sup>. Das heißt der Text – und somit auch die Reihung der Zeichnungen – ist keine in sich geschlossene Erzählung mit einer stringenten Handlungsabfolge, sondern er wurde aus verschiedenen Liedern lose zusammengesetzt.<sup>196</sup> Koch hat demnach nicht versucht, aus jeder Episode eine Szene zu illustrieren, und nicht nur Szenen aus der Haupterzählung herausgegriffen, sondern er hat

<sup>189</sup> Vgl. Schmidt 2003, Bd. 2, S. 1139.

<sup>190</sup> Siehe Petersen 1782, *Die Lieder von Selma*, S. 264-269.

<sup>191</sup> Siehe ebenda, *Berrathon*, S. 459.

<sup>192</sup> Vgl. Schmidt 2003, Bd. 2, S. 1137.

<sup>193</sup> Diese Dichtung erschien in Petersens Ausgabe nur im ‚Anhang‘, was die These, dass Koch seine Übersetzung vorlag, unterstützen würde.

<sup>194</sup> Siehe Petersen 1782, *Sulmalla von Lumon*, S. 255-257.

<sup>195</sup> Siehe ebenda, *Fingal*, S. 291.

<sup>196</sup> Vgl. Jiriczek 1940, S. 185. Macpherson tut dies, um damit eine Reihe von kurzen Liedern zu verwerten. Vgl. ebenda, S. 187.

nach Gefühl und darstellungstechnischen Möglichkeiten Handlungsmomente ausgewählt, ohne auf eine gleichmäßige Gliederung von Bild und Text zu achten.

Obwohl die Zeichnungen den Charakter von Einzelbildern haben und nicht direkt zusammenhängen, gibt es seltene Ausnahmen wie in der Wiener Zeichnung ‚Fingals Versöhnungsmahl‘ (Blatt 19), wo in der Zeichnung selbst ein direkter Hinweis auf das nächste Bild beziehungsweise auf das folgende Geschehen gegeben wird: Die Helden sitzen bei einem Mahl in der Nacht beisammen, nur der bisher unbesiegte Mitstreiter Kuchullin befindet sich nicht bei ihnen, sondern in der Höhle von Tura, wo er trauervoll an die soeben verlorene Schlacht denkt. Im Bildvordergrund sitzen die Könige Fingal und Swaran, hinter ihnen sind ihre Heere und Barden versammelt. Der dominant links im Bildfeld stehende Barde zeigt mit seiner ausgestreckten linken Hand zu der sich rechts oben am Bildrand befindliche Höhle von Tura, wohin sich Kuchullin, schemenhaft angedeutet, zurückgezogen hat. In der darauf folgenden Zeichnung ‚Fingal ermuntert Kuchullin‘ (Blatt 20) findet ein Schauplatzwechsel vom Festmahl auf der Heide in die Höhle von Tura statt, wo Kuchullin seinen Kopf kummervoll in seine linke Hand legt und Fingal hinter ihm versucht, den Helden aufzumuntern.

Aus den Zeichnungen sticht ein Blatt hervor, zu dem es keine Vorzeichnung gibt, das keine Nummerierung besitzt und dessen Komposition, im Gegensatz zu allen anderen Zeichnungen, die hochrechteckig gestaltet sind, durch eine innere Rahmung oben halbrund geschlossen ist. Vermutlich handelt es sich um das Titelblatt der Folge (Blatt 37).<sup>197</sup> Damit eröffnet der greise Ich-Erzähler Ossian, in sehnsüchtiger Todeserwartung, den Zyklus. Ossian, der einsam und verlassen auf einem behauenen Grabstein sitzt, richtet seinen letzten Gesang an die toten Ahnen, die nun in der Wolkenhalle Loda<sup>198</sup> ruhen. Er trauert über den jüngsten Tod von Malvina, der Geliebten seines toten Sohnes, über das Ende seiner Sippe und schwelgt melancholisch in Erinnerungen an vergangene Helden- und Ruhmestaten sowie an bereits verstorbene Freunde und Familienmitglieder. Das letzte Bild des Zyklus ist die Zeichnung mit der Nummerierung 36 (Blatt 36), auf dem man direkt in die Wolkenhalle von Loda blickt. Um Fingal, der sich im Zentrum der Wolke befindet, schweben die Geister der verstorbenen Helden und Barden und Malvinas Geist steigt eben in die Wolkenhalle auf. Ossian selbst sitzt perspektivisch verkleinert auf der Erde neben dem Grabstein Malvinas. Der Trauerzug entfernt sich bereits vom Grab und lässt Ossian alleine zurück. Beide Szenen stammen aus der Erzählung *Berrathon*, die die Rahmenhandlung der Dichtungen aufzeigt: „The poem opens

<sup>197</sup> Vgl. Lutterotti 1985, S. 371, Z 753.

<sup>198</sup> Die Wolkenhalle von Loda hielt man für den Palast einer skandinavischen Obergottheit. Vgl. Petersen, *Kathloda*, S. 171, Anm. 21.

with an elegy on the death of Malvina, the daughter of Toscar, and closes with the presages of Ossian's death."<sup>199</sup> Koch hat diese Erzählung, die in Macphersons Ausgabe von 1773 die letzte Dichtung ist, bewusst gewählt, um die mehr oder weniger lose Folge an Erzählungen zwischen zwei Pole einzuspannen, die die Rahmenhandlung der Dichtungen bilden, indem er als Schlussbild Malvinas ‚Himmelfahrt‘ in die Wolkenhalle Lodos darstellt und den kurz vorm Sterben stehenden Ossian, der ein letztes Mal seine Klage erhebt, an den Anfang des Zyklus setzt. Damit wird auch der Inhalt der Dichtungen, die von Melancholie geprägt sind, anschaulich von Koch in Szene gesetzt, wie sie sich im schmerz- und sehnsuchtsvollen Gesichtsausdruck des greisen Ossian im Titelblatt (Blatt 37) zeigt, der auf ein Wiedersehen mit seiner dahingegangenen Sippe in der Wolkenhalle Lodos wartet.

Koch konzentriert sich in seinen Zeichnungen auf die Darstellung der Protagonisten und wählte grundsätzlich Szenen mit dramatischem und gefühlsbetontem Gehalt. Vier herausragende Themen lassen sich im Zyklus feststellen: erstens das melancholische Nachsinnen<sup>200</sup>, zweitens die Trauer und der Schmerz über einen Verstorbenen<sup>201</sup>, drittens schicksalsverkündende Geisterscheinungen<sup>202</sup> und viertens Kampfhandlungen<sup>203</sup>. Koch wählte neben aktiven, erhabenen, heroischen Motiven betont empfindsame Stimmungen, wie das melancholische Nachsinnen oder das lauschende und nachdenkliche Zuhören (Blatt 4 oder 31). Szenen wie diese (Helden in Trauer, Schmerz und Nachsinnen versunken) bringen die Handlung zum Stillstand, ohne sie voranzutreiben. So greift Koch auch häufig den Moment eines bevorstehenden Todes oder Kampfes (Blatt 4, 8 oder 22) beziehungsweise den Zeitpunkt nach dem bereits eingetretenen Tod eines Protagonisten (Blatt 12, 18, oder 33) auf.<sup>204</sup> Die zahlreichen Geisterscheinungen erinnern beständig an den Tod, vor dem es kein Entrinnen gibt. Zugleich wird durch die Geister auf ein Weiterleben nach dem Tod verwiesen. Ruhe finden diese nur, wenn Barden zu ihren Ehren der Nachwelt von ihren Heldentaten berichten und daher dürfen sie bei den Begräbnissen nicht fehlen (Blatt 18 oder 28). Das Motiv des in sich versunkenen, nachdenklichen oder lauschenden Helden findet man in den Zeichnungen zu *Ossian* häufiger und es wird auch in der Dichtung durch die melancholische Rückschau des Erzählers Ossian impliziert. Demnach ist Ossians Gesang auf dem Titelblatt (Blatt 37) mehr an ihn selbst als an den Betrachter gerichtet und Ausdruck seines eigenen, persönlichen Schmerzes, wie auch bei Kuchullin (Blatt 20), der sich aus Verzweiflung in eine

<sup>199</sup> Macpherson 1773, *Berrathon*, S. 419.

<sup>200</sup> Zum Beispiel in den Blättern 4, 19, 20, 31 und 35.

<sup>201</sup> In den Blättern 2, 6, 12, 13, 16, 18, 25, 28 und 33.

<sup>202</sup> In den Blättern 1, 3, 15, 17, 28 und 32.

<sup>203</sup> In den Blättern 3, 7, 10, 14, 21, 24 und 26.

<sup>204</sup> Eine Ausnahme bildet der ‚Der Tod des Oskar‘ (Blatt 25), wo im vorausgehenden Blatt (Blatt 24) auch der für beide Kontrahenten tödlich endende Kampf gezeigt wird.

Höhle zurückzog und weltvergessen über seine Situation nachsinnt. Besonders aber die Figur des Klessammor (Blatt 4) – auf die Zeichnung wird noch näher eingegangen werden<sup>205</sup> – ist nicht mehr nach außen auf den Betrachter gerichtet, sondern verharret in selbstvergessener, melancholischer Verinnerlichung. Damit ziehen sich Motive der Melancholie, Trauer und des Todes sowie der wehmütigen Erinnerung nicht nur als übergeordnetes Thema durch die Dichtungen, sondern auch durch die Zeichnungen Kochs.

#### 4.3. Erzählerische Verdichtung und die Darstellung des „fruchtbaren Augenblicks“<sup>206</sup>

Der szenische Zusammenhang der Bilder ist, wie oben erwähnt, schon aufgrund der Textquelle nicht möglich und so erhält jede Einzeldarstellung des Zyklus den Charakter eines eigenständigen Bildes und damit eine eigene inhaltliche Aussage, die ohne Textkenntnis oft nicht ganz verständlich ist. Zusätzlich verdichtet Koch einzelnen Szenen, indem er nicht eine einzelne, kurze Textpassage einer Erzählung illustriert, sondern oft mehrere Handlungen einer Dichtung, also auch das Vorher und Nachher, zusammengefasst in der gleichen Bildebene darstellt und damit den Faktor Zeit aufhebt.<sup>207</sup> Durch die Gleichzeitigkeit mehrerer Handlungsmomente werden die Vergangenheit, Gegenwart und die Zukunft zu einer optischen Einheit verbunden.

Als Beispiel für die eben getroffenen Aussagen wird die erste Zeichnung des Zyklus, die gleichzeitig die wörtliche Illustrationsweise Kochs zeigt, vorgestellt: ‚Fingal befreit Konbana‘ (Blatt 1). Fingal landet durch einen Sturm an den Küsten seines Feindes Starno. Auf einen Streifzug entdeckt er eine Höhle in der Konbana von Starno, der ihren Vater erschlug, gefangen gehalten wird. Fingal befreit sie und sie

*eilte[n] weiter voran durch den Busen der Nacht, bis zur Stätte, wo die Bäume Loda's aufschauerten im heulenden Sturmwind. Drei Steine mit bemoosten Häuptionen ragen hier empor: schäumend braust ein Strom hin: und fürchterlich überschwebt beede die schwarzrothe Wolke von Loda. Hoch aus seiner Höhle schaute halb ein Geist, aus düstern Rauch gebildet, nieder: mischte von Zeit zu Zeit seine Stimme in der Wasser Brüllen. Seinen Worten horchten zween Krieger, unsern unter einem wettersversengten Baume gebeugt sitzend, Starno, der Meerkönig, und Swaran, der Fremdlinge Feind. Finster lehnten sie sich über ihre braune Schilde, der Lanzen Spitzen vorwärts in die Finsterniß gerekt. Seufzend webte der Nacht Hauch in Starnos wehendem Barte. Sie vernahmen den Fußtritt Fingals; sie fuhren auf in ihren Waffen. „Swaran! Rief der Stolz Starno's -; stoß diesen Wandrer nieder. Nimm den Schild deines Vaters: er ist ein Fels im Streit.“<sup>208</sup>*

<sup>205</sup> Kapitel 10.1, S. 100f.

<sup>206</sup> Lessing 1766, S. 32.

<sup>207</sup> Das Komprimieren von Ereignissen geht konform mit dem Umrisslinienstil, der ebenfalls in sich selbst komprimiert ist. Siehe Kapitel 8.5.

<sup>208</sup> Petersen 1782, *Kathloda*, S. 170.



In der Zeichnung dargestellt wird der Moment nach der Befreiung Konbanas aus der Höhle, als Fingal mit ihr bereits durch die Nacht eilt. Ein Hinweis auf die vergangene Gefangenschaft Konbanas gibt Koch, indem er die Höhle noch im Hintergrund zeigt, obwohl sie laut Text bereits weitergewandert sind. Den bevorstehenden Kampf, der nach der Entdeckung Fingals und Konbanas durch Starno und Swaran, die sich im Bildvordergrund befinden, stattfinden wird, schildert Koch treffend durch den zum Angriff bereiten Swaran, der soeben im Begriff steht, seine Lanze nach Fingal zu werfen. Koch schafft es also die Erzählgegenwart und das Vor- beziehungsweise Nachher der Erzählung anschaulich verdichtet in der Zeichnung umzusetzen. Zusätzlich greift Koch bildliche Hinweise der Erzählung vor und nach der zitierten Textstelle auf. So erfährt man am Beginn dieses Gesangs, dass Fingal in seiner vollen Jugend steht und im Mondschein in voller Rüstung durch die Nacht voranschreitet<sup>209</sup>, und etwas nach der oben zitierten Textstelle findet man einen Hinweis auf Konbanas Darstellung: „*Da trat in ihrer Schönheit Konbana aus der Höhle hervor; sammelte ihre Locken vom Winde; [...]*“<sup>210</sup>

Strasser-Klotz stellt in ihrer Abhandlung über Runges *Ossian*-Zeichnungen bei Kochs Szene ‚Grablegung Rynos‘ (Blatt 18) ein ähnlich künstlerisches Verfahren wie bei Runge fest, der, „[...] gemäß dem literarischen Verfahren Macphersons, das die zeitlichen Ebenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu einem kaum überschaubaren dichterischen Ganzen zusammenfügt [...]“<sup>211</sup>, den Moment Zeit im ikonographischen Motiv des Barden in der letzten seiner *Ossian*-Zeichnungen, ‚Der Tod Duthmaruns‘ (Abb. 7), fokussiert. Der Barde fungiert bei Runge aufgrund seiner Positionierung am linken Bildrand als Bildeinstieg und dadurch, dass er dem Betrachter den Rücken zuwendet, wird die rückwärts gewandte Ich-Erzählung des Barden über bereits vergangene Heldentaten anschaulich heraufbeschworen.<sup>212</sup>

In Kochs Zeichnung die ‚Grablegung Rynos‘ (Blatt 18) nimmt der Barde Ullin eine vergleichbare Rolle ein, er wird von Koch jedoch an den rechten Bildrand gesetzt und im Dreiviertelportrait dargestellt. Auch hier singt Ullin zu Ehren Rynos‘ über vergangene Heldentaten, womit Koch ebenfalls die dichterische Nähe und Unmittelbarkeit zum Ausdruck bringt. Vergleichbar ist diese Art der künstlerischen Verdichtung des Faktors Zeit auch mit Carstens‘ Orpheus in dessen Zeichnung ‚Der Gesangwettstreit zwischen Orpheus und Chiron‘ (Abb. 37).<sup>213</sup> Allerdings ist anzumerken, dass Koch, wenn ein einzelner Barde eine tragende Rolle in einem Bild einnimmt, er nicht wie Runge oder Carstens die prononcierte Stellung als Bildeinstieg am linken Bildrand wählt, sondern ihn immer am rechten Bildrand platziert.

<sup>209</sup> Vgl. Petersen 1782, S. 168.

<sup>210</sup> Ebenda, S. 171.

<sup>211</sup> Strasser-Klotz 2005, S. 113.

<sup>212</sup> Vgl. ebenda, S. 113.

<sup>213</sup> Vgl. ebd., S. 114.

Damit wird der jeweilige Barde quasi zum Schlussakkord der jeweiligen Erzählung (Blatt 6, 18, 27 oder 28).

Zeitler wirft Koch vor, besonders in den *Ossian*-Illustrationen zu viele Handlungsmomente auf einmal darstellen zu wollen.<sup>214</sup> Ein Beispiel für diesen nicht unrecchten Vorwurf gibt Blatt 34, in dem Koch nicht weniger als vier Handlungsmomente gleichzeitig präsentiert, die ohne Textkenntnisse nicht zu entwirren wären. Die Hauptszene im Bildvordergrund zeigt den greisen Fingal, der müde von den ständigen Kämpfen seinem Sohn Ossian den Speer als Zeichen der Nachfolge übergibt und gleichzeitig sein Schwert unter einen Stein als Mahnmal für die Zeit legt. Dieser Hauptgruppe als zugehörig können die Barden am linken Bildrand und die drei trauernden Soldaten, von denen einer den zuvor in der Schlacht gefallenen Kathmor hält, in der rechten Bildhälfte angesehen werden. Folgt man dem Text, so findet nach der Speerübergabe ein Szenenwechsel in das Tal von Lona statt, wohin Sulmalla von ihrem Geliebten Kathmor vor der Schlacht geschickt wurde. Im oberen Bildbereich sitzt sie, perspektivisch verkleinert, mit dem alten Barden Klonmal in einer Höhle und ringt die Hände dem in den Wolken erscheinenden Geist des in der Zwischenzeit in der Schlacht gefallenen Kathmors entgegen. Der nächste Handlungsmoment zeigt in der rechten oberen Bildhälfte das Heervolk, das erleichtert über die soeben gewonnene Schlacht, aber voller Trauer über die erlittenen Verluste um lodernde Feuer zusammensitzt und gemeinsam trinkt. Die letzte Gruppe in der oberen linken Bildhälfte zeigt wie Prinz Ferad-Artho von seinem Volk herangeleitet wird, um die Nachfolge als Führer seines Volkes anzunehmen. Obwohl die Krönung laut Text erst am nächsten Tag stattfindet, ist man im Begriff Ferad-Artho die Krone aufzusetzen.

Koch setzte sich seit seiner Arbeit an den *Argonauten* (Abb. 37 bis 40) immer wieder mit dem Spannungsverhältnis von Erzählung und visueller Umsetzung auseinander, wobei er Unterschiede zwischen einem aus einer Erzählung herausgegriffenen Einzelbild und einer serienmäßigen Aneinanderreihung von Darstellungen konstatierte.<sup>215</sup> In dem Brief vom 15. April 1803 an Uexküll schreibt Koch:

Die Dichtkunst, die Geschichte, die Fabel und Sage soll nur das Motiv zu deutlicher Erkennung des malerisch dargestellten Gegenstandes sein. Ein guter tauglicher Gegenstand für die bildende Kunst ist der, so sich selbst ohne genaue Kenntnis der Geschichte durch die dargestellte Handlung und den lebendigen Charakter und Ausdruck erklärt. Auch ist selten in der Malerei ein Gegenstand tauglich, obgleich er in der Poesie groß und mächtig ist, ja ein Gegenstand wird manchmal in der Kunst ein wahnsinniges Produkt. Bei Werken in einer großen Reihenfolge von Blättern ist mehr erlaubt als in

<sup>214</sup> Vgl. Zeitler 1954, S. 172.

<sup>215</sup> Vgl. Neuwirth 1989, S. 94.

einem einzelnen oder zwei Bildern. Nach diesen Grundsätzen suche ich zu komponieren.<sup>216</sup>

Koch will also nicht nur illustrieren, sondern, wie die eben zitierte Briefstelle zeigt, Anregungen für selbständige, aus sich selbst heraus verständliche Kunstwerke gewinnen, weshalb er auch gewisse Dichtungen ablehnte<sup>217</sup>: „Was unsere andern Dichter als Milton und Klopstock betrifft, so sind diese Poesien nicht von der Art, als daß der bildende Künstler ein von der Dichtkunst unabhängiges Werk liefern kann.“<sup>218</sup> In den Bemerkungen, dass ein Bild sich selbst aussprechen soll und dass sich nicht jeder Gegenstand der Poesie für eine bildliche Umsetzung eignet, folgt Koch Goethe.<sup>219</sup> Um diese Forderung zu erfüllen, müsse das Dargestellte auf menschliche Grunderfahrungen wie Trauer oder Schmerz verweisen<sup>220</sup>, und so ist es auch verständlich, wenn Koch auf die tradierte Ikonographie, vor allem die christliche, zurückgreift. Problematisch wird diese Forderung allerdings, wenn Koch mehrere Handlungen in einem Bild vereint, denn eine eigentliche Aussage des Kunstwerks aus sich selbst beinhaltet eine Reduktion der Handlungsabläufe und der Figuren. Damit widerspricht Koch in einigen seiner Zeichnungen Gotthold Ephraim Lessings (1729-1781) Prämissen in dessen Abhandlung *Laokoon* (Berlin, 1766), in der sich dieser dafür ausspricht, dass die bildende Kunst das Vor- und Nachher einer Handlung in Nebenszenen nicht darstellen dürfe, sondern auf eine bildliche Wiedergabe des „fruchtbarsten Augenblicks“ einer Handlung hinzielen solle.<sup>221</sup>

Nach Lutterotti war es für Koch sicher schwierig, aus den unklaren und nebelhaften Schilderungen der Textvorlage fruchtbare Momente für die Illustration herauszuholen, was ihm auch nicht immer gleich gut gelungen sei.<sup>222</sup> „In vielen Blättern aber hat Koch eine bloße Andeutung Ossians meisterhaft erfasst und gestaltet [...]“, wie zum Beispiel in einer Szene aus den *Liedern von Selma* (Blatt 13).<sup>223</sup> Daura, die Geliebte von Armar, wurde von dessen Feind Erath auf einer Felsenklippe im Meer ausgesetzt. Ihr Bruder Arindal überwand Erath und fesselte ihn an eine Eiche. Danach befreite er Daura von dem öden Eiland.

*Arindal betritt die Wellen in seinem Boote, Daura herüber zu bringen. Armar kam in seinem Grimm, drückt ab den graubefiederten Pfeil, er klang, er sank in dein Herz, o Arindal mein Sohn! Statt Erath des Verräthers kamst du um. Das Boot erreicht den Felsen,*

<sup>216</sup> Brief 3, S. 114f.

<sup>217</sup> Vgl. Benz 1939, S. 82.

<sup>218</sup> Brief 3, S. 114f.

<sup>219</sup> Vgl. Goethe/Meyer 1798, S. 287.

<sup>220</sup> Vgl. Busch 1993, S. 207.

<sup>221</sup> Vgl. Lessing 1766, S. 13-206. „Die Malerei kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“ Lessing 1766, S. 117.

<sup>222</sup> Vgl. Lutterotti 1944, S. 35.

<sup>223</sup> Vgl. ebenda, S. 35.

*er sank dran nieder und starb. Welch war dein Jammer, o Daura, da zu deinen Füßen floß  
deines Bruders Blut!*<sup>224</sup>

Koch zeigt anschaulich das Heranstürmen Armars und zugleich dessen lähmendes Entsetzen, als er den Irrtum seiner Tat erkennt und auch die Landschaft spiegelt die Tragik der Szene wieder.<sup>225</sup>

#### 4.4. Die ossianische Motivwelt

Macpherson benutzt eine sehr bildreiche Sprache, jedoch mit beschränktem Vokabular. Durch die topographische Unbestimmtheit und die Benutzung von Standardfloskeln kann man den Inhalt auch auf andere Landschaften übertragen und so wird es verständlich, warum Koch keine spezifisch ‚nordische‘, sondern eine eher unbestimmte, nicht näher definierte Landschaft in seinen Zeichnungen darstellt. Auch für die Pflanzen- und Tierwelt sowie für die menschliche Gefühlswelt verwendet Macpherson ein stark begrenztes Repertoire an Begriffen wie „[...] Eichen, Moos und Disteln sowie Klagen, Seufzer und Tränen. Mit solchem Vorrat wird der gesamte metaphorische und metonymische Aufwand der Gedichte bestritten. Gleiches gilt für die Helden, die kaum mehr als schablonenhaft dargestellt sind. Ein Hauptcharakteristikum *Ossians* ist daher – wie schon Goethe und Schiller betonen – seine Gestaltlosigkeit.“<sup>226</sup> Dementsprechend werden das Aussehen, die Charaktereigenschaften und die Gewohnheiten der Helden kaum beschrieben. Sie gehen mit ihren Hunden auf die Jagd oder ziehen bewaffnet mit Lanze, Schild und Schwert in den Krieg. Die Protagonisten haben keine Religion außer den Glauben an den bereits erwähnten geistähnlichen *spirit of Loda*, der mehr als einmal in den Illustrationen von Koch bildlich dargestellt wird (Blatt 1 oder 3). Im Text beschreibt Macpherson Gedenkstätten für diesen *spirit of Loda*, die aus eckigen Steinen bestehen, die meist in einem Kreis angeordnet sind (Blatt 1 oder 3).<sup>227</sup> Aufgrund der Heldenverehrung und des Glaubens an ein Eingehen in die Wolkenhalle von Loda (vergleichbar mit dem germanischen Wallhal) nehmen Gräber eine zentrale Stellung ein. Sie sind gekennzeichnet durch einen großen, rechteckigen Stein, der oft mit einem Hirschgeweih dekoriert ist (Blatt 28 oder 37).<sup>228</sup> Die Jagd nimmt eine zentrale Rolle in der kaledonischen Gesellschaft ein, weswegen die Helden auch meist von Jagdhunden begleitet werden (Blatt 2, 15 oder 17). Zu der ossianischen Motivwelt zählen zudem die Geister der Verstorbenen (Blatt 15 oder 17), Muscheln, aus denen getrunken wird und die als Zeichen der Freundschaft und

<sup>224</sup> Petersen 1782, *Die Lieder von Selma*, S. 269.

<sup>225</sup> Vgl. Lutterotti 1944, S. 35f.

<sup>226</sup> Schmidt, 2005, S. 426f.

<sup>227</sup> Vgl. Petersen 1782, *Kathloda*, S. 170 oder *Karrikthura*, S. 192 und ebenda Anmerkung 10: „The circle of Loda is supposed to be a place of worship among the Scandinavians, as the spirit of Loda is thought to be the same with their god Odin.“

<sup>228</sup> Vgl. ebenda, *Fingal*, S. 275, Anm. 20.

Versöhnung gelten (Blatt 23)<sup>229</sup>, sowie die Barden mit ihren Harfen, die in ihrer Rolle als Erzähler ruhmreicher Taten von Lebenden und Toten einen unerlässlichen Bestandteil des kaledonischen Volkes bilden (Blatt 18 oder 28). Im Titelbild (Blatt 37) findet man die Hauptbestandteile der ossianischen Motivwelt vereint: Im Hintergrund gestaltete Koch ‚nordische‘ Fichten oder Tannen und einen Grabstein mit einem Hirschgeweih und einem davor liegenden Jagdhund. Links von Ossian befinden sich drei weibliche Bardinnen. Ossian selbst sitzt mit seiner Harfe auf einem behauenen Grabstein, um ihn herum sind seine abgelegten Waffen (Helm, Köcher, Lanze und Schild) sowie Muscheln drapiert und im Himmelsbereich erscheinen die Geister der Toten.

Koch versuchte die Textquelle trotz der oft vagen Angaben über das Aussehen der Helden und der Umgebung genau, teilweise sogar wörtlich zu übersetzen, wobei er, wie oben erwähnt, oft mehrere Textstellen einer Erzählung zusammenfasst, verdichtet und damit zugleich den Zeitfaktor aufhebt. Als zusätzliche Lösung des erwähnten Problems der unzusammenhängenden Erzählungen sind die Zeichnungen in einem einheitlichen formalen Stil gehalten und die Hauptfiguren so charakterisiert, dass man sie wieder erkennt. Fingals, Ossians und Oskars Kennzeichnung erfolgt in erster Linie über die Gestaltung ihrer Helme. Fingal, der König von Morven, wird im Text von Macpherson folgendermaßen beschrieben: *„Fingal is there in his strength; the eagle wing of his helmet founds [...]“*<sup>230</sup>. Daher trägt Fingal in allen Zeichnungen Kochs einen geflügelten Helm. Zusätzlich wird dieser Helm von Koch mit einer Krone versehen (Blatt 1), um Fingal als König auszuweisen und um die Identifizierung zu erleichtern, denn auch andere Helden tragen einen Helm mit Flügeln. Ebenso einfach ist Fingals Sohn Ossian in den Zeichnungen zu erkennen, da er immer als Krieger auftritt (mit oder ohne Harfe) und er ebenfalls immer denselben, nur ihm vorbehaltenen Helm trägt. Gut zu sehen ist der muschelartig nach hinten geschwungene Helm mit Federschmuck in Blatt 5. Er könnte aufgrund seiner Muschelform auf Ossians vorrangige Rolle als Friedensstifter hinweisen - so führt Ossian in dieser Zeichnung ein Paar aus zwei sich feindlich gesinnten Familien zusammen. Anzumerken ist auch, dass Ossian nur im Titelbeziehungsweise Schlussblatt (Blatt 36 und 37) als greiser Barde auftritt und nur hier fungiert er auch als Ich-Erzähler der Dichtungen. Seine Kleidung variiert stärker als bei Fingal, der grundsätzlich immer dasselbe trägt (kurzer Waffenrock mit einer gezackten Borte, Brustharnisch, ein um eine Schulter und die Hüften geschwungener Mantel, Bein- und

<sup>229</sup> In dieser Szene überbringt Fingals Tochter Bosmina dem Feind mit Muschel und Pfeil ein Friedensangebot. *„Sie kam zu den Schaaren Erragons, wie ein leuchtender Glanz zu Wolken. In ihrer Rechte schimmert‘ ein goldener Pfeil das Bild des Kriegs; in der Linken eine glitzernde Muschel, das Friedenszeichen von Morven.“* Petersen 1782, *Die Schlacht von Lora*, S. 358.

<sup>230</sup> Macpherson 1763, S. 57. Siehe auch Petersen 1782, *Temora*, S. 395 und ebenda, Anm. 82.

Armschienen, einfache Schuhe).<sup>231</sup> Bei Ossians Sohn Oskar ist die Identifizierung schwieriger, er trägt manchmal einen geflügelten Helm wie in Blatt 11, meist aber nur einen einfachen ohne schmückende Elemente (Blatt 25). Hier kommt man ohne den Text oder die Bezeichnung der Szene schwer zurecht.

Die seelische Befindlichkeit der Figuren wird, allerdings vorwiegend bei den jeweiligen Hauptfiguren, durch die Gestik und Mimik betont. Die Menschlichkeit und die Schicksalhafterkeit wird vor dem Heldentum akzentuiert, allerdings ohne in das Pathetische oder gar Theatralische zu verfallen. Besonders charakterisiert ist der schmerzhaft Gesichtsausdruck von Ossian im Titelbild (Blatt 37), der an das schmerzvoll verzerrte Gesicht von ‚Laokoon‘<sup>232</sup> erinnert.

Die Authentizität der Gewänder, Gebäude und Waffen wurde von Koch wenig beachtet. Er merkt auch in seinen *Gedanken eines in Rom lebenden Künstlers* allgemein an: „[...] denn die Kunst verlangt nur dasjenige Costüm, so ihr wohl ansteht, das Uebrige überläßt sie den Antiquaren und Geschichtsschreibern.“<sup>233</sup> In den Illustrationen verwendet Koch grundsätzlich klassische Kleidung und Waffen, die jedoch mit altdeutschen Merkmalen versehen sind.<sup>234</sup> Nach Riedel zeige Koch, wie Runge in dessen *Ossian*-Zeichnungen (Abb. 4 bis 8), eine Stilmischung der Kostüme, die ihre Wurzeln in der Malerei der Renaissance haben.<sup>235</sup> Die Bekleidung besteht prinzipiell aus einem kurzen Waffenrock, einem Helm, einem Brustharnisch, Bein- und Armschienen, einfachen Schuhen, manchmal in der Art der antiken Römer hochgeschnürten Sandalen und einem meist an Schulter und Hüfte befestigten Kurzmantel. Auf den Helmen, den Schulter- und Kniescheiben, den Schilden und den Brustharnischen findet man manchmal feine florale Muster, die, vor allem an den Brustharnischen (Blatt 1, 15 oder 20) und Helmen (Blatt 11 oder 15), an die Groteskenmalereien der Renaissance erinnern, aber in entsprechenden Darstellungen üblich waren.<sup>236</sup> Eher selten treten einfach gemusterte Borten an der Kleidung auf, wie bei Fingal auf Blatt 3 oder bei Bosmina und dem König Fergton auf Blatt 23. Die weiblichen Figuren tragen lange Kleider mit großzügigem Faltenwurf und einer hoch gegürteten Taille sowie einen langen, weiten Mantel. Die wenigen Möbel sind betont einfach gehalten wie zum Beispiel in Blatt 11, das einen karg ausgestatteten Innenraum mit einem einfach gestalteten Tisch und Stuhl zeigt. Der Baldachin über dem König weist hingegen ein florales Musterband auf.

<sup>231</sup> Vergleiche Blatt 1, 3 oder 34.

<sup>232</sup> Hagesandros, Polydoros und Athenodoros: Laokoon und seine Söhne, 1. Jh. n. Chr., Marmor, Höhe 244 cm, Vatikanische Museen, Rom.

<sup>233</sup> Koch 1810b, S. 318.

<sup>234</sup> Vgl. Strasser-Klotz 2005, S. 167f.

<sup>235</sup> Vgl. Riedl 1993, S. 79.

<sup>236</sup> Vergleiche zum Beispiel auch John Flaxman ‚The Departure of Briseis from the Tent of Achilles‘ (Abbildung in: Irwin 1979, S. 73, Abb. 88) oder J. H. W. Tischbein ‚Sieben Heldenköpfe‘, Kupferstich von Guglielmo Morghen (Abbildung in: Arnd 2001, S. 127, Abb. 16).

Auffälliger gestaltet ist der Hocker des Königs Fergton in Blatt 23: Eine Bordüre mit einem geometrischen Muster umzieht das Oberteil des Hockers und die Beine sind in Form von Löwenpranken, typisch für die Möbelkunst des Empire, gestaltet.<sup>237</sup> Bei der Architektur greift Koch auf mittelalterliche Elemente wie Zinnen, Rund- und Spitzbögen sowie Kapitelle zurück, wahrscheinlich um dem nördlichen Schauplatz mehr zu entsprechen.<sup>238</sup> Vorzugsweise benutzt Koch, wie in Blatt 21, eine weite halboffene Raumform der Halle, die vom gotischen Baustil inspiriert ist.<sup>239</sup>

#### 4.5. Das Verhältnis Landschaft – Figur - Text

Die Landschaft spielt in den Dichtungen eine große Rolle, denn in der Natur spiegeln sich die Gefühle der Protagonisten wider und daher nehmen Landschaftsbeschreibungen auch weite Teile des Textes ein. Es mag umso mehr überraschen, dass ausgerechnet bei dem ‚Landschaftsmaler‘ Koch die Natur in seinen Zeichnungen zu *Ossian* größtenteils nur eine Nebenrolle gegenüber der Figurendarstellung spielt und die Landschaft gleichsam als Folie für den Handlungsablauf dient. Der Grund hierfür dürfte Kochs bereits erwähnte Bevorzugung der menschlichen Figur in seiner ersten Zeit in Rom sein. Der Mensch galt im Klassizismus allgemein als Maß aller Dinge.<sup>240</sup> Koch sagte selbst in seiner Schrift *Gedanken eines in Rom lebenden Künstlers über die Kunst*: „Die Lebendige Gestalt des Menschen ist hauptsächlich des Ideals fähig, so wie der Mensch selbst, zu allem, was groß ist, emporzuschwingen sich vermag, dahero ist das größte Kunstwerk dasjenige, was die höchste Menschheit darstellt.“<sup>241</sup> Koch hat nie ‚reine‘ Landschaften gezeichnet, mit Ausnahme von Naturstudien, sondern diese immer mit figürlicher Staffage ausgestattet. In Kochs Landschaften ist im Gegensatz zu den Illustrationen, das Verhältnis von Natur – Figur umgekehrt: So entstehen bereits 1797 und 1799 von Koch selbst als „historisch“ oder „dichterisch“ bezeichnete Landschaften<sup>242</sup> mit Szenen aus der Mythologie oder der Literatur, denn

[o]hne Menschengestalten kann keine Landschaft idealen Charakter bekommen, nur die moderne Zeit hat hierin eine so absolute Trennung gemacht und die Kunst in Fächlein eingepfercht, wobei man nur Geschicklichkeit, aber nie Genie zeigen kann. [...] Die Landschaft als Landschaft kann öfters wohl auch als poetisches Gemälde bestehen, wenn die lebendigen Wesen darin untergeordnet sind, sodaß die Landschaft die Hauptsache ist;

<sup>237</sup> Löwenpranken wurden bei Möbeln aller Art seit dem späten 16. Jahrhundert sehr oft als Bein- oder Fußende benutzt.

<sup>238</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 83.

<sup>239</sup> Vgl. Strasser-Klotz 2005, S. 57.

<sup>240</sup> Für Goethe, Kant und Schiller war der Mensch der höchste Gegenstand der Kunst. Vgl. Kamphausen 1941, S. 268.

<sup>241</sup> Koch 1810a, S. 29.

<sup>242</sup> „Mein hauptsächlichstes Fach der Landschaftsmalerei ist die historische oder dichterische Landschaft.“ (Zitiert aus dem Brief von Koch an den Verleger Frauenholz vom 25. Juli 1797, abgedruckt bei Lutterotti 1940, S. 137.)

aber die lebendigen Wesen geben ihr Ideen und Bedeutung, hierdurch entsteht ein malerisches Idyllengedicht.<sup>243</sup>

Mit dieser Aussage folgt Koch Fernow, der meint, die Landschaft sei eine „leere Szene“, wenn sie nicht durch eine figürliche Staffage veredelt werde, wodurch sie zu einer idealen Landschaft wird.<sup>244</sup> Koch ging zwar von der Naturanschauung aus, gestaltete aber seine Landschaften nicht wie er sie sah, sondern wie er sie dachte, also in einem idealisierten Sinn. Daher ist in den Illustrationen auch kaum etwas von seinen unmittelbaren Naturstudien zu bemerken - am ehesten noch dort, wo Bergmassive angedeutet sind.

Einen engen Zusammenhang zwischen Mensch und Natur, wie man ihn in den Erzählungen antrifft, findet man aber durchaus in einigen Zeichnungen zu *Ossian*, wie zum Beispiel in ‚Konlath und Kuthona‘ (Blatt 35)<sup>245</sup> oder in ‚Kolma findet die Leichname ihres Geliebten und ihres Bruders‘ (Blatt 12). In der letztgenannten Zeichnung entspricht der Verzweiflung der jungen Frau über den Tod ihrer Liebsten, die sie in der dunklen Heide gesucht und gefunden hat, die stark aufgewühlten Natur: Die Zweige der Bäume peitschen im starken Wind, die Wolken haben sich zusammengeballt, es regnet und blitzt und die karge Landschaft wird von schroffen, kantigen Felsen dominiert. Die Figur der verzweifelten Kolma findet sich klein und verloren in der übermächtigen Natur wieder.<sup>246</sup> Die Landschaft gewinnt damit, wenn auch in bescheidenem Maße, eine wichtige Bedeutung für die Bildaussage.

#### 4.6. Zwei unidentifizierte Szenen

Zwei weitere - in der Wiener Zeichnungsfolge nicht ausgeführte - Vorzeichnungen in Kopenhagen werden von Lutterotti nur als „Entwürfe zu Ossian“ titulierte (Abb. 23 und 24).<sup>247</sup> Die erste Vorzeichnung (Abb. 23) mit der in Bleistift geschriebenen Bezeichnung „Berrathon“ am oberen Bildrand kann folgender Textstelle zugeordnet werden: Uthal hat Ninathoma wegen eines anderen Mädchens verstoßen und auf einem öden Eiland ausgesetzt. Von dort, an der Küste bei einem Felsen, wird sie von Ossian und Toskarn befreit.<sup>248</sup> Daher kann man die Szene mit ‚Ossian und Toskarn befreien Ninathoma‘ betiteln. Koch nahm diese Szene vermutlich nicht in seine Wiener Zeichnungsfolge auf, weil sie der Schilderung der

<sup>243</sup> Brief von Koch an Giovanelli vom 19. April 1826, abgedruckt in Lutterotti 1938, S. 728.

<sup>244</sup> Vgl. Fernow 1806b, Bd. 2, S. 42.

<sup>245</sup> Vergleiche die dazugehörige Textstelle bei Petersen (1782, *Konlath und Kuthona*, S. 454): „Und Ossian schaut seine Freunde auf dem schwarzblauen Eiland. Die Höhle Thona's erscheint mit ihren bemoosten Felsen, und niederhangenden Bäumen. Ein Giesbach murmelt am Eingang; über diesen neigt sich Toskar. Traurend steht Ferkuth an seiner Seite; in Entfernung sitzt das Mädchen seiner Liebe und weint. [...] Stürmisch war die Nacht. Krachend stürzten die Eichen nider von ihren Bergen. Die See brauste finsterfluthend unterm Sturm, und die Wogen klonnen brüllend unsre Klippen hinan. Häufig flogen Blitze, und beleuchteten das versengte Farrenkraut. [...]“

<sup>246</sup> Vergleiche die dazugehörige Textstelle ebenda, *Die Lieder von Selma*, S. 266.

<sup>247</sup> Vgl. Lutterotti 1985, S. 349, Z 500 und Z 501.

<sup>248</sup> Vgl. Petersen 1782, *Berrathon*, S. 462f.



Wolkenhalle von Loda (also dem Schlussbild) folgt und damit die Chronologie der geschlossenen Rahmenhandlung gesprengt hätte.

Im Ausstellungskatalog von Kopenhagen 2000 wird die zweite dem Text nicht zugeordnete Skizze (Abb. 24) dem sechsten Buch der Dichtung *Temora* als zugehörig ausgewiesen.<sup>249</sup> Allerdings findet sich in dieser Erzählung keine zu der Zeichnung passende Textstelle. Dargestellt wird in der sehr skizzenhaften Ausführung ein Schlachtfeld vor den Umrissen einer Burg auf einem steilen Felsen im Hintergrund. Im Vordergrund links liegt ein verletzter oder toter Soldat mit dem Oberkörper auf seinem Rundschild am Boden. Zu dieser Figur stürmt im großen Ausfallsschritt und schon fast bei diesem am Boden kniend eine Frau mit Helm und Schild, die in einer verzweifelten Geste abwehrend ihre Linke nach oben gerissen hat und im Dreiviertelportrait scheinbar vorwurfsvoll auf den Soldaten in Rückenansicht (wegen seines geflügelten Helmes vermutlich Fingal) rechts im Bild zu blicken scheint. Im Hintergrund befinden sich schemenhaft weitere Soldaten und Leichname links und rechts eines sich durch die Ebene schlängelnden Flusses. Nach der Lektüre ist diese Skizze am ehesten der Erzählung *Karrikthura* zuzuordnen, in der Fronthal Fingal nach einer Schlacht um einen Zweikampf bittet. Bei diesem Kampf wird Fronthal verletzt und fällt zu Boden. Seine Geliebte Utha, die sich als Krieger verkleidet dem Schlachtzug angeschlossen hat, stürzt nun, da sie ihren Geliebten verletzt sieht, herbei, um ihn mit ihrem Schild vor Fingal zu schützen:

*Nacht umfieng die Seele Uthas. Thränen strömten von ihren Wangen. Sie flog, ihren Helden zu schirmen, mit dem Schild heran. Aber ein gestürzter Eichenbaum lag der Eilenden entgegen. Sie fiel auf ihren Schneearm. Schild und Helm rollten weit von ihr hin. Weißentblöset wallt' ihr Busen zum Gesicht empor. Zerstreut bebten ihre braune Locken auf der Erde. Fingaln jammerte des Mädchens mit den weissen Armen. Er hielt das erhobne Schwert zurück. Die Thräne stand im Aug des Königs, als er, sich vorwärts neigend, sprach: „Fürst des strömigen Sora! Laß dir von Fingals Schwert nicht grauen! Nie befleckt' es noch Besiegter Blut, nie durchrannt' es einen liebenden Feind. Jauchzen mag dein Volk an seinen Heimatströmen; frohlocken die Mädchen deiner Liebe! Solltest du denn in deiner Jugend schon fallen, Fürst des strömigen Sora?“<sup>250</sup>*

Da Koch die Textstellen normalerweise sehr genau illustriert, würde in der Zeichnung einiges fehlen, trotzdem entspricht die eben zitierte Textstelle am ehesten der vorliegenden Skizze und man könnte sie folgendermaßen betiteln: ‚Utha beschirmt Fronthal vor Fingal‘.

<sup>249</sup> Vgl. Miss 2000, S. 80.

<sup>250</sup> Petersen 1782, *Karrikthura*, S. 195.

## 5. Anregungen aus der christlichen und der antiken Bildtradition

Weil es zu *Ossian* vor Koch kaum eine Bildtradition gab, schöpfte er hauptsächlich aus der Tradition der christlichen und antiken Kunst. So folgt der gefesselte Kalthon (Blatt 7) laut Hohl dem Darstellungstypus des gefesselten Heiligen Sebastian, wie er in der Renaissancemalerei ausgebildet wurde<sup>251</sup>, und der Geist von Loda in Blatt 3 wurde offensichtlich von Michelangelos Gott in der Sixtina angeregt. Weitere Blätter erinnern an christliche Darstellungen, zum Beispiel ‚Rynos Grablegung‘ (Blatt 18), das mit thematisch verwandten Bildern von Raffael (1483-1520) und Tizian (um 1490-1576) vergleichbar ist, oder ‚Hidallans Ende‘ (Blatt. 8), das möglicherweise von der Ikonographie der Opferung Isaacs angeregt worden sein könnte.<sup>252</sup> Nach Schoch sei auch die Figur des trauernden Kuchullin (Blatt 20) der christlichen Ikonographie entnommen, sie entspreche den Wächtern am Grab Christi.<sup>253</sup> Des Weiteren ist Blatt 6 mit klassischen Darstellungen des ungläubigen Thomas vergleichbar.

Wie Hohl anführt, wurden in Kochs Zeichnungen teilweise auch römische Vorbilder verarbeitet, beispielsweise in der Zeichnung ‚Kuchullin eröffnet den Kampf‘ (Blatt 14), in der Kuchullin in der Art römischer Feldherren im Streitwagen dargestellt ist und das Pferd Ähnlichkeiten mit jenem in der ‚Vertreibung Heliadors‘ von Raffael aufweist.<sup>254</sup> Auf Raffael, den Koch neben Michelangelo sehr verehrte, greift der Künstler mehrfach zurück, wie in ‚Oina-Morul‘ (Blatt 5), in dem nach Hohl von fern Raffaels ‚Sposalizio‘ nachwirke oder auch in der Darstellung des Geistes in Blatt 1, das dem Typus der Gottvatergestalten Raffaels, wie in der Stanza d’Elodoro im Vatikan, entspricht.<sup>255</sup> Römische Feldzeichen in Blatt 2 oder 8, wie Siegesadler, Liktorenbündel und Kohortenembleme, erklären sich durch den Text selbst.<sup>256</sup> Laut Schoch wird der antikisierende Figurenstil in der Kampfszene zwischen Ossian und Lathmon in Blatt 21 am deutlichsten. Hier habe Koch einzelne Pathosfiguren von römischen Kampfreiefs übernommen, wobei Schoch keine konkreten Beispiele nennt.<sup>257</sup> Die Darstellung des Barden könnte mit den antiken Gestalten des Orpheus (Abb. 37) oder Homers, der vor den Griechen singt<sup>258</sup>, in Verbindung gebracht werden. Koch greift auch in seinen Zeichnungen eine ähnliche Schrittstellung auf, die Aby Warburg als „Pathosformel“

<sup>251</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 83, Kat. Nr. 19.

<sup>252</sup> Vgl. ebenda, S. 83, Kat. Nr. 19.

<sup>253</sup> Vgl. Schoch 1991, S. 386, Kat. Nr. 2.23.

<sup>254</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 83.

<sup>255</sup> Vgl. ebenda, S. 83.

<sup>256</sup> In Blatt 2 kehrt Fingal mit seinen Soldaten siegreich von der Schlacht gegen den römischen Kaiser Karakul (Caracalla, Kaiser 211-217) zurück, der 211 gegen die Kaledonier Krieg führte. Vgl. Peterson 1782, *Komala*, S. 180. Die Szene in Blatt 8 spielt ebenfalls mit der Mauer und den römischen Standarten im Bildhintergrund auf den Krieg gegen Rom an. Vgl. ebenda, *Der Krieg mit Karos*, S. 239.

<sup>257</sup> Vgl. Schoch 1991, S. 386, Kat. Nr. 2.23.

<sup>258</sup> Wie beispielsweise Carstens Zeichnung: ‚Homer singt den Griechen‘. Abbildung in Kamphausen 1941, S. 225, Abb. 73.

bezeichnete, und welche er vom ‚Tod des Orpheus‘, zum Beispiel bei Albrecht Dürer (1471-1528) ableitet und analysiert hat (Blatt 21 und 24).<sup>259</sup> Die erste Zeichnung des Zyklus (Blatt 1) erinnert an ein anderes antikes Bildmotiv: ‚Die Herabführung der Andromeda‘, welches zum Beispiel auch in der Tafel 66 - ‚Herkules befreit Hesione‘ - in Winckelmanns Schrift *Monumenti antichi inediti* von 1767 umgesetzt wurde.<sup>260</sup> Aber nicht nur darstellungstechnisch, sondern auch ikonographisch passt das Motiv zur Befreiung von Konbana durch Fingal. Es handelt sich hier um ein archetypisches Motiv, in dem der Held eine Jungfrau aus der Bedrängnis hilft, und es symbolisiert zugleich die Hierarchie der Geschlechter, wo der männliche Held erfolgreich handelt und die Jungfrau dankbar mitgeht.<sup>261</sup> Die Kleidung der Jungfrau verfängt sich im erotischen Spiel und erinnert dadurch stark an pompejianische Gemälde wie in der Casa di Capitegli Colorati.<sup>262</sup> Der sogenannte Stosch'se Stein (Abb. 41), abgebildet auf Winckelmanns Titelpuffer vom ersten Band der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), sei nach Keisch die mögliche Bildquelle für Kochs ‚Tod des Oskar‘ (Blatt 25), da die Gemme eine ähnliche Anordnung der Lanzen und Schilder zeigt. „In der linken Sitzfigur (Polyneikes) erkennt man in etwa – wenn auch spiegelverkehrt – den trauernden Ossian wieder; die seltsam unbequeme Positur des Kriegers, der sich bei Koch rechts über den Sterbenden beugt, ist auf dem Karneol in der Mittelfigur (Amphiaraos) vorgebildet; auch andere Einzelmotive lassen sich vergleichen.“<sup>263</sup>

Koch nimmt wie Carstens und andere Künstler verschiedene figurale Positionen aus der Bildtradition auf, um sie neu zu kontaminieren.<sup>264</sup> Wie Fleckner anhand Carstens' Werk klar macht, ist das Verhältnis zu den künstlerischen Vorbildern am Ende des 18. Jahrhunderts nicht länger als passive Abhängigkeit, als Übernahme oder Zitieren zu bezeichnen, sondern vielmehr handelt es sich um eine reflektierte Aufnahme und Bearbeitung nach eigenen ästhetischen Vorstellungen.<sup>265</sup> Das alte Stilsystem unterlag am Ende des 18. Jahrhunderts und im beginnenden 19. Jahrhundert einer tiefgehenden Wandlung, in der die Künstler bewusst die künstlerischen Mittel dem Inhalt und der Funktion anpassten.<sup>266</sup> Bilaostocki führt für die „[...] symbolischen Bilder, in denen ein bestimmter Inhalt mit einer gewissen allgemeinen Formgebung verknüpft ist [...]“, den Begriff „Rahmenthema“ ein.<sup>267</sup> Wie in diesem Kapitel

<sup>259</sup> Vgl. Warburg 1905, S. 445-449. Siehe auch Kochs ‚Landschaft mit dem Raub des Hylas‘ (1832), Abbildung in Lutterotti 1985, S. 185, Abb. 62 oder Abb. 40 im Bildanhang. Vgl. Neuwirth 1989, S. 93.

<sup>260</sup> Abb. in: Ritter-Santini 1999, S. 66.

<sup>261</sup> Vgl. Ritter-Santini 1999, S. 66.

<sup>262</sup> Vgl. ebenda, S. 67. Das Thema wurde auch von Goethe für die Weimarer Preisaufgaben 1802 ausgewählt und Flaxman führte den Gegenstand ‚Perseus und Andromeda‘ nach einer antiken Gemme aus (ca. 1785, Abb. ebenda, S. 67, Abb. 23).

<sup>263</sup> Keisch 1976, S. 194.

<sup>264</sup> Siehe hierzu Neuwirth 1992, S. 170.

<sup>265</sup> Vgl. Fleckner 2006, S. 199f.

<sup>266</sup> Vgl. Bilaostocki 1966, S. 215.

<sup>267</sup> Vgl. ebenda, S. 218.

angesprochen, lassen sich für Kochs Bildfindungen solche „Rahmenthemen“ ausmachen. Allerdings ändern sich die Bedeutungen der „Rahmenthemen“ innerhalb des jeweiligen historischen Kontexts,<sup>268</sup> und die christliche und antike Ikonographie wird nur scheinbar weiter tradiert: „Die spezifische Auswahl und Interpretation bestimmter Szenen lassen völlig neue, häufig existentielle, allgemein menschliche Fragestellungen aufbrechen oder kommentieren in bisweilen revolutionärer Auflehnung kulturelle und politische Situationen“<sup>269</sup>, wie es sich zum Beispiel in Blatt 3, wie bereits besprochen, um eine Anspielung auf die aktuelle politische Situation handeln könnte. Wie mittelalterliche Typologien in der christlichen Ikonographie so werden auch hier ähnliche Bedeutungen in einen anderen Zusammenhang gesetzt. Zum Beispiel finden sich folgende „Rahmenthemen“ bei Koch: Die ‚Trauer um den Toten‘ (‚Beweinung Christi‘ – bei Koch zum Beispiel in Blatt 18, 25 und 33), der ‚Kampf des Menschen mit Naturkräften‘ (‚Erzengel Michael‘ – ‚Fingals Kampf mit dem Geist Loda‘ in Blatt 3) und die ‚Anbetung‘ oder der ‚Umgang‘ mit übermenschlichen Mächten (‚Sacra Conversatione‘ – bei Koch in den diversen Geistererscheinungen zu finden). Diese am Ende des 18. Jahrhunderts „leeren Formen“ wurden mit einem neuen Inhalt aufgeladen. Damit kommt es zu einem Bruch zwischen der allegorischen Ikonographie und der neuen Ikonographie der Stimmung und des Ausdrucks<sup>270</sup> (vergleiche Blatt 4, allerdings verzichtet hier Koch nicht auf die im Text genannten Vanitas-Attribute). Parallel zum Wandel der künstlerischen Struktur im 18. Jahrhundert kommt es auch zu einer bisher unbekannten, oftmals bitteren Freiheit, die den Künstler unabhängig von einem Mäzen oder Kunden arbeiten lässt und er damit seine eigene Individualität zum Ausdruck bringen kann.<sup>271</sup> Das ist eine weitere Erklärung für den freien Umgang mit alten Formen und dem Auftauchen neuer Themen.<sup>272</sup>

---

<sup>268</sup> Vgl. Bilaostocki 1966, S. 218.

<sup>269</sup> Reiter 2001, S. 8.

<sup>270</sup> Vgl. Bilaostocki 1966, S. 220.

<sup>271</sup> Vgl. ebenda, S. 225.

<sup>272</sup> Vgl. ebd., S. 228.

## 6. Kochs Verhältnis zum Ossianismus in der bildenden Kunst

*Ossian* wurde, wie auch von Übersetzer und Theoretiker, von den bildenden Künstlern unterschiedlich interpretiert. Koch bewegt sich zwischen kämpferisch-heroischen Szenen zum einen und einem romantisch-emotionalen Ansatz in den eher passiven, melancholischen Szenen zum anderen. Er illustriert die Textstellen sehr genau, teilweise wörtlich, szenisch und damit zeitlich stark verdichtet, weswegen man sich ohne Text teilweise schwer zu Recht findet. Im Folgenden sollen die unterschiedlichen künstlerischen Herangehensweisen an die Dichtung anhand einzelner Szenen herausgearbeitet werden. Bei der Auswahl dieser wurde der Schwerpunkt einerseits auf häufig illustrierte Szenen gelegt: Die Darstellung des Barden Ossian, ‚Fingals Kampf mit dem Geist von Loda‘ und Illustrationen zur Erzählung *Berrathon*. Andererseits wurden Beispiele ausgewählt, die von internationalen Künstlern doch sehr unterschiedlich interpretiert wurden und schließlich wurde noch ‚Der Tod Oskars‘ in die Besprechung aufgenommen, da Koch diese Szene auch in Öl ausgeführt hat.

### 6.1. Der Barde Ossian

Der greise und blinde Ossian als Erzähler der Dichtungen wird von Koch im Titelblatt (Blatt 37) geschildert. Im Gegensatz zu den meisten früheren Ossiandarstellungen zeigt Koch Ossian alleine in seiner Melancholie ohne direkte Zuhörer bis auf die schemenhaft angedeuteten Geister in den Wolken und den Harfe spielenden Frauen im Hintergrund. Thema des Blattes ist, wie bereits erwähnt, die wehmütige Rückschau auf vergangene ruhmreiche Tage und die Trauer um die Toten. In der Vignette von Samuel Wale (ca. 1721-1786), gestochen von Isaac Taylor (1787-1865), auf dem Titelblatt der ersten *Fingal*-Ausgabe von 1762 (Abb. 42)<sup>273</sup> sitzt der ebenfalls greise Ossian in klassischer Kleidung in einer idyllisch anmutenden Landschaft unter einem Baum, die Hände in einer sprechenden Geste ausbreitend. Seine Harfe hängt in dem Baum über ihm und links von dem Baum steht Malvina (die Geliebte seines Sohnes Oskar) auf ihren Ellenbogen auf einem Stein gestützt und lauscht Ossians Gesang. Rechts von Ossian zieht sich eine Wolkenbank mit überirdischen Zuhörern nach oben. Die Verbindung von realer und überirdischer Welt findet sich auch bei Koch, allerdings fehlt Malvina, da sie laut der Erzählung *Berrathon*, der Kochs Titelblatt zugrunde liegt, bereits verstorben ist. Vergleichbar sind das Aussehen der beiden Barden, die sitzende Haltung und der jeweils zur Seite ausgestreckte Arm. Bei Koch wird die Bedeutung Ossians als Erzähler der Geschichten noch deutlicher hervorgehoben, da er mit seiner linken Hand die Harfe spielt. Der Schmerz und die Einsamkeit Ossians treten augenscheinlicher als

<sup>273</sup> Laut Macdonald ist diese Vignette die erste bildnerische Darstellung zu *Ossian* überhaupt. Vgl. Macdonald 2004, S. 394.

in Wales idyllisch anmutender Vignette zu Tage, besonders, wenn man Ossians trauerverzerrtes Gesicht beachtet. Damit trifft Koch die Aussage der Dichtungen, den Melancholischen Grundton, besser als Wales Titelvignette, was durch die attributiv beigegebenen Elemente der ossianischen Motivwelt zusätzlich unterstützt wird.

Runcimans folgt in seiner Darstellung von ‚Ossian singt und begleitet sich auf der Harfe‘ (Abb. 3) im ovalen Mittelfeld der Halle im Penicuik House inhaltlich der Art von Wales Titelvignette von 1762. Ossian sitzt Malvina gegenüber und richtet seinen Gesang in erster Linie an sie. Dahinter sind weitere Zuhörer dargestellt und im Himmelsbereich entdeckt man wieder die Geister der Verstorbenen. Der Künstler gilt als Pionier im Wechselspiel zwischen dem Klassischen und Nordischen, das charakteristisch bleibt für die künstlerische Beschäftigung mit *Ossian* in den nächsten 40 Jahren.<sup>274</sup> Besonders stark lassen sich hier im Hauptbild, aber auch in den elf weiteren Fresken, römische Vorbilder erkennen. Nach Hohl geht zum Beispiel die Komposition, aber auch einzelne Figuren im Mittelbild, auf Marcantons Stich ‚Urteil des Paris‘ zurück.<sup>275</sup>

Alt, blind und alleine in seiner Einsamkeit wird Ossian von Abildgaard dargestellt (Abb. 2). Wie Ossian bei Koch, so streckt auch Abildgaards Barde seine rechte Hand – in Abhängigkeit von Wales Titelvignette (Abb. 42) – aus, mit der anderen hält er die Harfe. Alle drei Künstler stellen Ossian frontal dar. Kochs Ossian sitzt auf einem Grabstein, Abildgaards auf einem Baumstamm, beide tragen einen langen Bart, und der Mantel der zwei Barden flattert im Wind. Man könnte daher meinen, Koch kannte Abildgaards Bild. Die Blindheit Ossians ist allerdings in Abildgaards Gemälde deutlicher dargestellt. Als einziges Attribut, neben der Harfe, findet sich ein Speer, der auch als wichtiges Kompositionsmittel dient, wieder. Abildgaard deutet den landschaftlichen Hintergrund nur an, Ossian befindet sich in einer schmalen, dunklen Raumbühne, während Koch die Landschaft in seiner Zeichnung ausführlich behandelt. Bei Abildgaards Ossian kann man erstmals von einer wirklich nordischen geprägten Erscheinung sprechen im Gegensatz zu den bisherigen eher klassischen Darstellung des Barden. Von Abildgaard existiert noch eine weitere Skizze, wobei sich die Forschung unklar ist, ob es sich um Ossian oder doch um Homer handelt (Abb. 43), da der Gesichtstyp und die lyraartige Harfe laut Hohl an Homer denken lässt, wohingegen der Helm, das Schild und der Speer wohl auf Ossian als Krieger hinweisen.<sup>276</sup> Auf der anderen Seite des Skizzenblattes ist eine Gegenstudie für das Gemälde Abildgaards von Ossian dargestellt (Abb. 44).

<sup>274</sup> Vgl. Macdonald 2004, S. 395.

<sup>275</sup> Vgl. Hohl 1974a, S. 59.

<sup>276</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 70, Kat. Nr. 14.

Die stark von Michelangelo geprägte monumentale Darstellung von ‚Ossian und Alpin‘ (eher Alpins Sohn) von Carstens (Abb. 18) reiht sich in den Typus der nordischen Poeten, wie Abildgaards Ossian, ein.<sup>277</sup> Jedoch wird der Gesang bei Carstens selbst zum zentralen Thema, der Barde ist ganz in sein Spiel vertieft und mit dem Ohr nahe an der Harfe. Bei Carstens' Zeichnung handelt es sich um eine freie Übersetzung des letzten Gesangs *Berrathon*<sup>278</sup>, der auch Kochs Grundlage für dessen Titelbild bildet. Das Sujet Ossian und Alpin singend und spielend auf ihrer Harfe schließt laut Rosenblum an ikonographische Innovationen der Generation der um 1740 geborenen Künstler an und ist charakteristisch für diese Periode mit ihrer romantischen Faszination von Themen der geschichtlichen Vergangenheit.<sup>279</sup> Allerdings rückt Carstens von dem expressiven Ausdruck eines Johann Heinrich Füssli (1741-1825) oder Abildgaard ab und die Zeichnung drückt eine ruhige und kontemplative Versenkung aus.<sup>280</sup> Runge stellt Ossian, im Gegensatz zu den andern Künstlern, in seiner Lebensmitte dar (Abb. 5). Gelassen ruht er auf einem Felsen mit der riesigen Harfe in seiner linken und mit seiner rechten Hand stützt er sich auf seinen Rundschild, den Blick verklärend in den Himmel gerichtet. Wie Fingal und Oskar (Abb. 4 und 6) trägt er einen geflügelten Helm. Die Harfe als musikalisches Instrument ist zugleich als Waffe mit Schwert, Pfeil und Bogen charakterisiert. In einer symbolischen Verschmelzung der Attribute und der Figur erscheint Ossian damit als Krieger und Sänger zugleich.<sup>281</sup> Bevor Runge an eine szenische Darstellung der Dichtungen ging, zeichnete er diese drei Charakterbilder (Abb. 4 bis 6), wobei Ossian (Abb. 5) die empfangende Erde, Fingal die strahlende, gebende Sonne (Abb. 4) und Oskar den bringenden Mond (Abb. 6) verkörpert.<sup>282</sup> Damit sieht Runge die Helden symbolisch wie das Zusammentreffen von den Gestirnen.<sup>283</sup> Wie Koch entwickelte auch Runge den Umrissstil von Flaxman angeregt weiter<sup>284</sup> und verwendete im Einsatz der körperbildenden Linien bereits minimale Schraffuren und Einschwärzungen wie zum Beispiel in ‚Fingal‘ (Abb. 4).<sup>285</sup> Runges raumbildende und körperschaffende, lineare Zeichenweise unterscheidet sich jedoch von der reduzierten, flächig-dekorativen Auffassung Flaxmans.<sup>286</sup> Laut Hohl nimmt Runge durch die hellen, leeren Flächen ein Gestaltungsprinzip Friedrichs vorweg, in dem die Natur wie ein Ausschnitt aus dem unendlichen Raum wirkt. Dadurch wird die Übermacht der Natur bildnerisch unmittelbar umgesetzt<sup>287</sup> und das Handlungsgeschehen dem Naturgeschehen

<sup>277</sup> Vgl. Okun 1967, S. 340.

<sup>278</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 71. Kat. Nr. 15.

<sup>279</sup> Vgl. Rosenblum 1956, S. 90f.

<sup>280</sup> Vgl. ebenda, S. 91.

<sup>281</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 90, Kat. Nr. 57 und 58.

<sup>282</sup> Vgl. ebenda, S. 91, Kat. Nr. 60.

<sup>283</sup> Vgl. Kamphausen 1941, S. 286f.

<sup>284</sup> Über Kochs Verhältnis zu Flaxman siehe Kapitel 9.

<sup>285</sup> Vgl. Strasser-Klotz 2005, S. 97.

<sup>286</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 96.

<sup>287</sup> Vgl. ebenda, S. 64.

gegenüber gestellt. Koch interpretiert Ossian nicht so tiefgehend und weitgreifend wie Runge und hält sich enger an die Textquelle als Runge, dem es nicht nur um eine Textillustration ging. In *Ossian* sah er vielmehr den Weg zu einer neuen Symbollandschaft, zu einer neuen, umfassenden Ikonographie geebnet.<sup>288</sup>

## 6.2. Fingal befreit Konbana

Die zu der Szene (Blatt 1) gehörige Textstelle wurde bereits auf S. 36 bis 37 zitiert und besprochen, der Inhalt soll noch einmal kurz wiedergegeben werden: In einen Sturm wird Fingal mit seinem Schiff an die skandinavische Bucht in der Nähe der Burg seines Feines Starno, dem König von Lochlin, verschlagen. Fingal befreit auf einem Streifzug durch die Nacht Konbana, die von Starno in einer Höhle gefesselt gefangen gehalten worden war. Bei der weiteren Wanderung durch die Nacht werden sie von Starno und dessen Sohn Swaran entdeckt und die beiden bereiten sich zum Angriff auf Fingal vor. Durch einen Vergleich von Kochs Zeichnung mit Runcimans Radierung nach der gleichen Szene in seinem Deckengemälde im Penicuik House (Abb. 45) und Runges entsprechender Darstellung (Abb. 8) wird die unterschiedliche Herangehensweise und Schwerpunktsetzung der drei Künstler anschaulich. Runciman fokussiert den Moment, wie Fingal in der stürmischen Nacht Konbana, die vor dem Eingang der Höhle steht, entdeckt. Konbana wirkt etwas geziert, da sie noch nicht weiß, wer sich ihr nähert. Die Landschaft ist dem Text entsprechend aufgewühlt dargestellt, dunkle Wolken bedecken den Himmel, die Bäume und die Gewänder flattern stark bewegt im Wind. Verstärkt wird der dramatische Eindruck der Landschaft noch durch eine expressive Linien- und Lichtführung. Bei Runges Darstellung hingegen liegt der Schwerpunkt auf dem Moment, als Fingal Konbanas Fesseln löst. Die Höhle mit den zwei sich davor befindlichen Hauptfiguren nimmt den Großteil der Szene ein und zentralisiert den Akt des Befreiens. Am linken Bildrand im Hintergrund verbergen sich perspektivisch verkleinert schon Starno und Swaran, und weisen damit auf die darauf folgende Szene ‚Starno und Swaran vor Lodalas Steinen der Macht‘<sup>289</sup> voraus. Auch Koch komprimiert die Szene, ähnlich wie Runge, allerdings steht nicht mehr der Moment der Befreiung Konbanas im Mittelpunkt, sondern der Zeitpunkt kurz bevor sie von Starno und Swaran angegriffen werden, der Ort der Befreiung – die Höhle – wird jedoch noch im Hintergrund gezeigt.

<sup>288</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 64.

<sup>289</sup> Abbildung ebenda, S. 93, Kat. Nr. 64.



### 6.3. Fingals Kampf mit dem Geist von Loda

Die Szene aus der Erzählung *Karrikthura* zeigt Fingal im Kampf mit dem Geist Loda in einem Steinkreis, wobei Fingal als Sieger hervorgeht und den düsteren Geist vertreiben kann (Blatt 3):

*Die Nacht sank auf das Meer. Rothas Bucht empfing unser Schiff. Längs dem Gestade nikt ein Fels herunter, ganz voll hallender Wälder. Seinen Scheitel bekränzt der Kreis von Loda und der moosige Stein der Macht. [...] Blaß und fröstig trat der Mond im Osten auf. Schlummer sanken auf die Jünglinge. Ihre blauen Helme flimmerten im Strahl. Das sterbende Feuer verlosch. Nur auf Fingal lag kein Schlaf. Empor fuhr er in vollen Waffen und stieg langsam den Berg hinan, der Flamm' auf Starnos Thurme nachzulauschen. Die Flamme war trüb und fern. Der Mond verhüllte sein blutiges Angesicht im Osten. Da fuhr ein Orkan vom Gebirg, Lodas Geist auf seinen Flügeln. Er flog zu seinem Heiligthum, in seiner ganzen Entsetzlichkeit, und schwang eine düstre Lanze. Wie Flammen glühten seine Augen im glumen Gesicht. Seine Sprache glich fernem Donner. Fingal streckte den Speer voran in die Nacht und schrie mit furchtbarer Stimme: Von hinnen, Nachtsohn! [...] Hier bäumt' er den Schattenspeer auf und strekte vorwärts seine fürchterliche Länge. Aber Fingal trat entgegen, zückte sein Schwert, die Klinge des braunen Luno. Des Stals blizender Schwung durchfuhr den trüben Geist. Gestaltlos zerschwamm das Gebild in Luft, wie eine Rauchsäule, die, dem verlöschenden Ofen entsteigend, des Knaben Stab zerstreut.<sup>290</sup>*

Kochs Version der Erzählung geht unmittelbar zurück auf das Gemälde von Carstens von 1796 (Abb. 19). Er folgt Carstens sowohl in der Komposition der Figuren als auch in der Gestaltung der Landschaft, übernimmt aber nicht Carstens' Querformat. Fingal steht in einem Steinkranz, über ihm in der linken Bildhälfte sitzt der Geist Loda auf einer Wolkenbank, links öffnet sich der Abgrund zum Meer und die rechte Bildseite wird von steilen Felsen abgeschlossen. Beide haben ihre Waffen zum Angriff bereit erhoben, Fingal steht in weiter Fechterstellung und weist mit der ausgestreckten linken Hand von sich, als Geste, dass der Geist weichen soll. Die Figuren sind in beiden Werken in eine strenge Diagonale eingespannt. Auch Einzelheiten wie die Kleidung Fingals oder den vom Wind aufgeblähten Mantel hat Koch nahezu vollständig übernommen. Wie bei Carstens ist die Darstellung des Geistes Loda mit Michelangelos Darstellungen des ‚Gottvaters‘ in der Sixtinischen Kapelle verwandt und die Darstellung der linken Hand Fingals ist der ‚Erschaffung Adams‘ aus der Sixtina entnommen.<sup>291</sup> Koch hat die gleiche Szene schon einmal 1796/97 in einem Aquarell (Abb. 20) umgesetzt, in dem das Vorbild Carstens' hauptsächlich im Figürlichen zu sehen ist. Die beiden Figuren sind im Gegensatz von Carstens' Gemälde in eine weite Landschaft gesetzt, in der die dramatische Handlung in Analogie zur dargestellten Natur steht. In einem Brief an den Verleger Frauenholz vom November 1797 berichtet Koch von dem Aquarell: „Zum Pendant

<sup>290</sup> Petersen 1782, *Karrikthura*, S. 192f.

<sup>291</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 71.

dieser Wassermalerei [„Macbeth und die drei Hexen“]<sup>292</sup> habe ich eine Szene aus Ossian angefangen, ebenfalls eine stürmische Nacht, auf einem wilden Berggipfel von Wolken umhüllt erscheint der Geist Loda dem Fingal, welcher die Kühnheit hat, mit ihm zu streiten. Die Gegend ist voller Klippen, einer verstorbenen und zerstörten Natur [...].“<sup>293</sup> Durch die Spiegelung des Aufruhrs des Kampfes zwischen dem Irdischen und Überirdischen in der Natur geht Koch über Carstens hinaus, sein Bild ruft eine „nordische Weltuntergangsstimmung“ hervor.<sup>294</sup> Die wild-romantische Landschaft spielt hier aber auch gegenüber der Zeichnung (Blatt 3) eine bedeutendere Rolle und entspricht eher den naturhaften Schilderungen Macphersons, der Mensch und Natur gleichsetzt. Desgleichen finden in der entsprechenden Textstelle eine Burg und ein Schiff Erwähnung, die in der Zeichnung fehlen. Zusätzlich führt Koch am Himmel des Aquarells weitere Figuren ein, die als personifizierte Winde gekennzeichnet sind. Die Beziehung zwischen den zwei Kämpfenden ist hier nicht so stark ausformuliert wie in der Zeichnung oder in Carstens' Gemälde. Die Zielsetzung der Zeichnung ist also eine andere, die Szene wird knapper, auf den Kampf fokussiert, präsentiert. Die Landschaft ist gegenüber dem Aquarell deutlich zurückgenommen. Carstens hat sich, wie Koch, eng an die Textquelle gehalten, für beide steht das Heroische im Vordergrund vor einer allzu romantischen Schilderung, wie die der französischen Künstler oder einer symbolischen Ausdeutung wie bei Runge: „Carstens und auch Koch schildern in ihren Ossiandarstellungen Kämpfer, die sich behaupten, die dem Schicksal ihr „Trotzdem“ entgegenstellen.“<sup>295</sup>

Johann Christian Reinhart hat sich zur gleichen Zeit wie Carstens und Koch mit derselben Szene beschäftigt (Abb. 17) und laut Hohl könnte Reinharts Bild als Bindeglied zwischen Carstens und Koch fungieren.<sup>296</sup> Die dramatische, heroische Sturmlandschaft steht bei Reinhart im Mittelpunkt und die beiden Kämpfenden werden quasi zu Staffagefiguren degradiert. Die Handlung spiegelt sich in der bewegten und ausführlich geschilderten Landschaft mit dramatisch inszenierter Lichtführung wider. Hier wird die – scheinbare – Übermacht des Geistes erstmals wirklich spürbar. Ruhls Interpretation der Szene von circa 1805/07 (Abb. 9) dürfte kompositionell wohl auch von Carstens angeregt worden sein, erinnert aber in der stilistischen Auffassung und auch in einzelnen Motiven eindeutig an Flaxmans knappe Bildsprache. Die beiden Figuren befinden sich bildparallel im Vordergrund. Die Landschaft ist, mit angedeuteten Bergketten im Hintergrund, auf eine Ebene reduziert, von einer Küstenlandschaft kann keine Rede mehr sein. Zusätzlich führt Ruhl am rechten

<sup>292</sup> Abbildung in Lutterotti 1985, S. 209, Abb. 106.

<sup>293</sup> Zit. n.: ebenda, Z 69, S. 348.

<sup>294</sup> Vgl. Ebd., S. 42.

<sup>295</sup> Kamphausen 1941, S. 287.

<sup>296</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 87, Kat. Nr. 52.

Bildrand perspektivisch verkleinert Soldaten in die Szene ein. Der im Text erwähnte Steinkreis von Loda fehlt gänzlich. Damit entfernt sich Ruhl relativ weit von der Textvorlage im Gegensatz zu Koch, Reinhart und Carstens. Auch die Kampfsituation ist nicht überzeugend dargestellt: Fingal verharrt in einer eher abwehrenden als angreifenden Position und der Geist Loda scheint mehr auf seiner Wolke zu tänzeln als sich für den Kampf zu wappnen. Kochs Darstellung hingegen ist realistischer, körperhafter und lebendiger zugleich.

#### 6.4. Hidallans Ende

Fingal hat Hidallan, der am Tod von Komala (Blatt 2) Schuld trägt, von den Gefechten verwiesen. Aufgrund der verlorenen Ehre tötet ihn sein Vater Lamor und dann sich selbst (Blatt 8).

*Einsam und unbemerkt irrt' er [Hidallan] so drey Tag' umher, eh' er zur Halle von Lamor [seines Vaters] kam, der bemoosten Halle seiner Väter am rauschenden Balva. Hier saß Lamor einsam unter einem Baum, denn seine Krieger hatte er in den Streit gesandt mit Hidallan. Ein Bach murmelte zu seinen Füßen; sein graues Haupt ruhte auf einem Stabe. Blind waren seine Augen für Alter: Er lullte Lieder von den vorigen Zeiten. Das Rauschen der Füße Hidallans erreichte sein Ohr: er kannte den Tritt seines Sohns. [...] - - „Eile zur Halle von Lamor, mein Sohn; die Waffen unsrer Väter hangen drinnen. Bring das Schwerdt Garmallon: er entriß es einem Feind.[“]- Dieser gieng und brachte das Schwerdt mit all seinen zierlichen Riemen. Er gab es seinem Vater. Die rechte des grauen Helden versuchte die Spitze. „Mein Sohn, sprach er, leite mich zum Grabe Garmallons [Hidallans Großvaters]. Sih! dort neben den rauschenden Bäumen ragt es hervor. Seine lange Gräser sind verdorret; ich höre die Lüfte drinnen flüstern. Neben rieselt ein kleiner Quell und strömt seine Wasser in den Balva. Dort laß mich ruhen: es ist Mittag: die Sonne flammt auf unsern Feldern.“ Hidallan führt ihn zum Grabe Garmallons. Lamor durchstößt die Seiten seines Sohnes. Sie schlummern nun beisammen und ihre alte Hallen zernodern auf Balvas Ufer. Die Geister erscheinen dort am Mittag: todes Schweigen liegt auf dem Thal. Die Wanderer scheuen die Grabstätte Lamors.<sup>297</sup>*

Koch stellt die beiden Protagonisten textgetreu dar, wie sie am Weg zu dem Grab Garmallons sind und Lamor die Spitze des Schwertes prüft. Damit verbildlicht Koch den dramatischen Moment vor dem eigentlichen Mord am ehrenlosen Sohn und dem Selbstmord des Vaters. Auguste Couder (1790-1873) wählte hingegen den Augenblick, nachdem Lamor Hidallan getötet hat und gerade dabei ist, sich selbst zu richten (Abb. 46). Dieser Vergleich zeigt besonders deutlich, dass Koch zwar auch dramatische Momente für seine Illustrationen auswählt, aber es geht mehr um die innere Anspannung der Protagonisten, in diesem Fall der Moment bevor der Vater seinen Sohn und sich selbst richtet.

<sup>297</sup> Petersen 1782, *Der Krieg mit Karos*, S. 241-243.

### 6.5. Krugals Geist erscheint Konnal

In der Szene ‚Krugals Geist erscheint Konnal‘ (Blatt 15) prophezeit der Geist Krugals Konnal, dass Kuchullin, ein Gefährte, im Krieg gegen Swaran fallen wird, wenn er den Kampf fortsetzt.

*Konnal lag unter einem alten Baum, neben dem rauschenden Bergstrom. Sein Haupt ruhte auf einem bemoosten Stein. Winseln hört' er über die Haide von Lena die Stimme der Nacht. Ferne schlief er von den Kriegern, denn kein Feind schrückte den Schwerdsohn. Da sah mein Held in seiner Ruh' einen schwarzrothen Flammenstrom den Hügel niedersprühen. Krugal saß auf der Leuchte, ein Jüngstgefallner Krieger. Er sank durch Swarans Faust, kämpfend in der Heldenschlacht. Sein Antlitz wie der erblassende Mond; seine Augen zwei verlöschende Flammen; seine Kleider Wolken des Berges; schwarz die Wunde seiner Brust: „Krugal! Beginn der mächtige Konnal: Sohn Dedgals berührt auf dem Hirschhügel! warum so bleich und trauervoll, du Schildezerbrecher? Warst doch nie bleich für Furcht. Was quälet dich, Bergsohn?“ – Düster und in Thränen stand dieser und streckte seine blasse Rechte über den Helden. Heischer erhob er seine Stimme, leis wie das Lüftchen am schilfigen Lego. „Konnal! mein Geist irrt auf den Hügeln meines Landes; aber mein Leichnam liegt in der Sandwüste Ullins. Nun wirst du nimmer mit Krugal sprechen, nimmer seine einsamen Tritt' auf der Haid' erblicken. Leicht bin ich wie der Hauch von Kromlach, ich wandle wie der Nebelschatten. Sohn Kolgars! ich sehe die Todeswolke; finster zeucht sie über Lena. Fallen müssen die Söhne des grünen Erins. Fleuch vom Geistergefilde“.<sup>298</sup>*

Auch hier hält sich Koch eng an die Vorgaben des Textes. Konnal ruht unter einem Baum auf einem Stein, in der Ferne ziehen feindliche Krieger dahin. Der Geist Krugals schwebt mit einer mahnenden Geste auf einer Wolkenbank, die in einen rauchenden Feuerschweif endet. Sein durch den Wind aufgebauschtes Gewand wirkt wie ein Nimbus und die Geste seiner Rechten erinnert an den Segensgestus von bekannten Christusdarstellungen. Am rechten Bildrand auf einem Hügel sitzt wahrscheinlich der Barde Ullin als Rückenfigur, der den eben gefallenen Krugal betrauert.

Girodet-Trioson hat die gleiche Szene im romantischen Sinn illustriert (Abb. 12). Der Geist Krugals schwebt auf einer Wolkenbank direkt vor dem schlafenden Konnal und berührt diesen mit seiner rechten Hand. Schon im Titel - ‚Der Traum Connals‘ - zeigt sich eine Änderung in der Auffassung dieses Themas. Damit gliedert sich die Darstellung in eine Reihe von Bildern ein wie ‚Der Traum Ossians‘ von Ingres (Abb. 14) oder Traumdarstellungen von Füssli, Johann T. Serget (1740-1814) oder auch von Francisco de Goya (1746-1828).<sup>299</sup> In der Kupferstichillustration von Charles Warren (1762-1823) nach Richard Corbould (1757-1831 (Abb. 47) ist die Szene in einem ovalen Rahmen eingeschrieben. Vergleichbar ist hier die Geste der rechten Hand des Geistes mit der linken Hand desselben in Kochs Zeichnung sowie die sitzende Haltung Konnals.

<sup>298</sup> Petersen 1782, *Fingal*, S. 284f.

<sup>299</sup> Siehe hierzu Hofmann 1974b, S. 43-53.

## 6.6. Der Tod Oskars

In der Szene ‚Der Tod des Oskar‘ (Blatt 25) wird Oskar, der Sohn Ossians, bei einem Zweikampf gegen Kairbar (Blatt 24) tödlich verletzt und in seinen letzten Minuten von Ossian, Fingal, Fillan und weiteren Soldaten trauervoll umringt:

*Da lag er wie ein niedergeschmetterter Fels, den der Kromlach von seinem rauhen Hang herabwirft, und das grüntalige Erin schottet von Meer zu Meer. Aber nimmer wird Oskar aufstehen. Er neigt sich auf seinen gewölbten Schild, er hält seinen Speer in der schrecklichen Faust. Fern und düster stunden die Kinder Erin. Laut auf lärmte ihr Geschrei, als ein Rauschen voller Ströme. [...] Da erblickten wir Oskarn auf seinem Schilde, sahen sein Blut umherquillen. Schweigen trübte aller Antlitz. Jeder wandte sich und weinte. Der König strebte seine Tränen zu bergen; er neigte sein Haupt über den Jüngling. Seine Worte stokten von Seufzern unterbrochen: „Bist du gefallen, o Oskar! in der Mitte deines Laufes? [...] Weinest, Helden Morvens; nimmer wird Oskar aufstehen!“.- Und sie weinten, o Fingal! theuer war der Held ihren Seelen. [...] Unbetränket lagen sie, den[n] Oskar, der Erste des Volkes, war gefallen.—Bran [ein Jagdhund] winselte zu seinen Füßen; traurig lag der finstre Luath [ebenfalls ein Jagdhund], denn oft hatte er sie auf die Jagd geführt; oft zu den flüchtigen Hirschen, der Wüste. Als Oskar seine Freunde rings um sich her sahe, schlug sein schwellendes Herz. „Die Seufzer der alten Heerführer, sprach er, das Winseln meiner Hunde; des Trauerliedes dumpfer Klang, haben Oskars Seele zerschmolzt, meine Seele, die sonst nie geschmolzen, die da war, wie das Erz meines Schwerds. – O! Ossian, bring mich auf meine Hügel; erhöhe dorten meine Denksteine. Leg ein Hirschgeweih und mein Schwert zu mir. Vielleicht wühlt einst der Bergstrom die Grufthöhe auf, vielleicht findet dann der Jäger die Waffe und spricht: siehe da Oskars Schwert, des Preises der Vorwelt!“<sup>300</sup>*

Koch hat neben drei Vorzeichnungen (Abb. 29 bis 31) zu der Reinzeichnung in Wien (Blatt 25) auch ein Gemälde nach der Wiener Zeichnung zu dieser Szene geschaffen (Abb. 22). Das Gemälde wurde, wie bereits erwähnt, 1962 aus einem Berliner Privatbesitz von der Berliner Nationalgalerie angekauft und ist unten rechts mit „A. Carstens“, ein damals noch unbekannter Künstler, signiert und wurde von der Galerie als „Antike Kriegerszene (vermutlich Tod des Antilochos)“ um 1800 datiert.<sup>301</sup> Durch wissenschaftliche Untersuchungen stellte sich die Signatur als eine spätere Zutat heraus und in der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle von 1974 zeigte sich schließlich durch einen Vergleich mit Kochs Zeichnungen, dass es sich um die Szene ‚Tod des Oskars‘ aus *Ossian* von Koch handelte.<sup>302</sup> Dargestellt ist in der Zeichnung der sterbende Oskar, der sich mit seinem Oberkörper und Armen auf seinen Rundschild stützt, im Hintergrund liegt unbeachtet der Leichnam des gefallenen Gegners Kairbar. Anwesend ist neben Fingal in der linken Bildhälfte, der sich weit nach vorne zu Oskar beugt, und Ossian, der in seiner Trauer im Bildvordergrund rechts zusammengesunken ist und sein Gesicht in seiner rechten Hand vergräbt, auch Fillan, der Sohn Fingals, der laut Keisch der junge Krieger mit dem

<sup>300</sup> Petersen 1782, *Temora*, S. 370f.

<sup>301</sup> Vgl. Keisch 1976, S. 190.

<sup>302</sup> Vgl. ebenda, S. 190.

Drachenhelm sei.<sup>303</sup> Des Weiteren sind, wie im Text angeführt, die beiden Hunde von Oskar vertreten sowie weitere Soldaten und ein Barde (Ullin), die alle hinter Oskar und Kairbar gruppiert sind. Im Hintergrund gewahrt man die Burg Temora und das Kriegsschiff, mit dem der Barde Ullin, erkennbar an der Harfe, Oskars Leichnam nach Selma bringen wird. Das Gemälde ist den Zeichnungen so ähnlich, dass, wie bereits erwähnt, die Zeichnungen als Vorzeichnungen hierzu angesehen werden können. Die Figuren sind im Gemälde jedoch stark ins Bild gesetzt und füllen, bis auf den schmalen oberen Streifen, die ganze Bildfläche, was den Eindruck von Enge hervorruft, die in der Zeichnung zurückgenommen ist, denn dort wird den Figuren mehr Raum gelassen. Die Seitenränder werden durch die stehenden Figuren befestigt und die meisten Randfiguren werden - im Gemälde stärker als in der Reinzeichnung - ganz unklassizistisch vom Bildrand angeschnitten, was den Augenblickscharakter betont. Auffallend ist besonders die dominante Rolle der Lanzen und Schilde im Gemälde, die in der Zeichnung, bedingt durch die Umrissttechnik, zurückgenommen ist. Ossian stützt sich im Gemälde auf ein Schwert und nicht auf eine Lanze wie in den Vorzeichnungen und der Zeichnung, was „[...] eine sehr wichtige Veränderung [ist], durch welche die Figur dem kompositionellen Gitter der vielen Lanzen entzogen und, in sich selbst zurückkehrend, isoliert wird.“<sup>304</sup> Es lassen sich weitere, leicht divergierende Unterschiede zwischen den Zeichnungen und dem Gemälde feststellen. So entspricht das aufgeblähte Segel des Schiffes der ersten Vorzeichnung (Abb. 29) und nicht der Reinzeichnung (Blatt 25). Auch fehlt im Gemälde der zweite Hund Oskars, der in der Wiener Zeichnung zwischen den Beinen Fingals zu sehen ist. In Alexander Runcimans Aquarell ‚Der Tod Oskars‘ (Abb. 48) umringen die Trauernden Oskar in ähnlich halbrunder Form. Das Personal ist, bis auf den fehlenden Leichnam von Kairbar und einer zusätzlichen Person gleich. Der sterbende Oskar ist jeweils das inhaltliche und formale Zentrum. Seine Haltung ist, wenn auch seitenverkehrt, der Kochs sehr ähnlich, wobei der im Sterben liegende Oskar dort treffender durch den kraftlos nach hinten geneigten Kopf dargestellt wird. Die Figur des sterbenden Oskars von Runciman erinnert an die klassische Statue des ‚Sterbenden Galliers‘<sup>305</sup> sowie an Michelangelos Figur des Adam bei der Erschaffung in der Sixtina.<sup>306</sup> Michelangelesk wirken hier auch die Figuren von Fingal und Oskar.<sup>307</sup> Um Oskar herum versinnbildlicht Runciman, wie Koch, verschiedene Leidenstypen, wobei bei beiden Fingal akzentuiert wird. Kochs Fingal verinnerlicht den Schmerz, er agiert nicht nach außen, sondern beugt sich nachsinnend über den Sterbenden. Fingal in Runcimans Bild hingegen wendet sich vom Geschehen ab und verbirgt sich

<sup>303</sup> Vgl. Keisch 1976, S. 191.

<sup>304</sup> Ebenda, S. 195.

<sup>305</sup> Marmor, 3. Jh. v. Chr., Capitolinisches Museum, Rom (Abbildung in Winckelmann 1764b, S. 250).

<sup>306</sup> Vgl. Smiles 1994, S. 69.

<sup>307</sup> Vgl. Hohl 1974a, S. 59.

verzweifelt in seinen Armen und seinem weit fallenden Gewand. Indem Koch Fingal über Oskar gebeugt darstellt, hält er sich konkreter an die Textquelle als Runciman. Ebenso wendet sich Ossian in beiden Bildern vom sterbenden Oskar ab und bleibt allein in seine Trauer versunken. Der deutlichste Unterschied zwischen den beiden Werken – von der stilistischen Ausführung abgesehen – liegt in der Darstellung des Hintergrundes. Runciman verzichtet auf die Schilderung eines landschaftlichen Hintergrundes, die Figuren befinden sich an einem undefinierten Schauplatz. Seine Version der Szene ist expressiver, die Protagonisten drücken den Schmerz intensiver aus. Unterstützt wird das durch ein dramatisches Spiel von Licht und Schatten.

### 6.7. Fingal vor Fillans Leiche

In Blatt 33 ‚Fingal trauert um Fillan‘ kommt Fingal während des Vorrückens einer Schlacht zu der Höhle von Lubar, wo er den Leichnam seines Sohnes Fillans findet.

*Nun kam er zu der Höhle von Lubar, wo Fillan in dem Todesschatten schlief. Bran [Fillans Hund] lag noch auf dem gespaltnen Schilde. Der Adlerfittig flog verweht im Wind umher. Funkelnd blickte aus verwelktem Günstel des Helden Speer hervor. Schmerz erschütterte hier des Königs Seele, wie ein schwarzer Wirbelwind den See. Er wandte seinen Tritt, und neigte sich über seinen beugenden Speer. Hüpfend für Freude kam der Weißbrust Bran zu Fingals vertraulichem Pfade; kam und blickte gegen die Höhle, wo sein blauäugiger Jäger lag; denn mit dem Strahl des Morgens pflegte Fillan zum thauigen Rehelager hinauszuwandeln. Sieh! da quollen des Königs Zähren; seine ganze Seele ward betrübt.<sup>308</sup>*

Wie in der Textvorlage beschrieben steht der greise Fingal nach vorne gebeugt und stützt sich auf seinen Speer. Der Hund auf dem Schild Fillans springt Fingal, mit Blick auf seinen toten Herrn, an. Ebenso findet sich der zerbrochene Speer im Bild. Im Hintergrund erblickt man Soldaten, die auf den Weiterzug warten.

In der gleichen Szene von Johann Anton Ramboux (1790-1866) in dessen Skizzenbuch der Pariser Studienjahre (Abb. 49) wird die Darstellung an eine Küstenlandschaft versetzt. Durch den Verzicht auf die bildliche Umsetzung der Höhle entfernt sich Ramboux von der Textvorlage. Überdies liegt Fillans Leichnam nicht aufgebahrt, wie bei Koch, sondern wurde bereits begraben. Behauene Steine markieren die Grabstelle, bei der Fingal trauernd mit gesenktem Kopf, die Faust seiner Rechten an seine Stirn gepresst, steht. Girodet-Trioson hingegen verlegt die Darstellung die bei Koch vor der Höhle spielt, etwas weiter in das Innere einer Höhle (Abb. 13). Auch hier lehnt sich, allerdings lässiger mit gekreuzten Beinen, Fingal in seinen Gedanken versunken schwer auf seinen Speer. Fillans Leichnam liegt hingestreckt auf einem Geröllhaufen und sein treuer Hund Bran kauert auf dem Schild neben ihm, blickt

<sup>308</sup> Petersen 1782, *Temora*, S. 444.

aber wiederum zu Fingal hoch. Im Hintergrund tobt der Kampf weiter. Nordische Elemente zeigen sich im Helm Fillans und in der Darstellung einer Tanne. Der Körper von Fillan dürfte laut Bellenger von antiken Darstellungen des Endymion von Sarkophagen angeregt worden sein.<sup>309</sup> Auch Girodet kommt von einer flaxmanischen Behandlung der Linie und Raumgestaltung.<sup>310</sup> Toussaint schließt nicht aus, dass Girodet Kochs Zeichnungen kannte und führt als Beispiel diese Szene an. Allerdings sagt sie auch, dass sich in Girodets Zeichnungen vorrangig der Einfluss englischer Künstler zeige und zwar besonders von Füssli, der eine Verwandtschaft im Stil und im Geist zeige.<sup>311</sup> Girodet erlaubte sich in seinen Zeichnungen zu *Ossian* gegenüber dem Text keine Freiheiten, beschränkte aber die Personenanzahl auf das Notwendigste und es ging ihm um den Ausdruck von Gefühlen, nicht wie Koch um die Darstellung von Handlung.<sup>312</sup>

## 6.8. Berrathon

Ossian singt in der Erzählung *Berrathon* am Grab von Malvina seinen letzten Gesang (Blatt 36):

*Eine Wolke schwebt über Kona. Hoch heben sich ihre blaue gekräuselten Säume: unter ihr spreiten die Winde ihre Flügel aus; in ihr ist die Wohnung Fingals. Hier sitzt der Held im Schatten da. Seine Rechte trägt den luftigen Speer; sein mit Wolken halbbedeckter Schild gleicht dem dämmernden Monde, wenn eine Hälfte in die Tiefe gesunken, und die andre erblaßt über die Gegend schaut.*

*Um den König sitzen seine Freunde auf Nebel, und horchen den Liedern Ullins. Dieser rührt die halbsichtbare Harfe, und erhebt die lispelnde Stimme. Die geringern Helden beleuchten umher mit tausend Luftbildern die luftige Hallen. Malvina erscheint in der Mitte. Erröthung überfließet ihre Wangen. Sie erblicket die ungekannten Angesichter ihrer Väter, und wendet die thränenden Augen. „Bist du so frühe gekommen, spricht Fingal, Tochter des edeln Toskar? Wehmuth herrscht nun in den Hallen Lutha; es trauert mein veralteter Sohn. Ich höre das Lüftchen von Kona, das deine schwere Locken aufzuwehen pflegte. Es kömmt in deine Halle, aber du bist nicht darinn; und traurig seufzet es zwischen den Waffen deiner Väter. Geh mit deinem säuselnden Fittig, o Lüftchen, und seufz am Grab Malvinas. Dort an Luthas blauem Strome ragt es unter jenem Felsen hervor. Die Mädchen [welche das Grablied sangen] sind schon heimgekehret. Dort klagst du einsam, o Lüftchen.“ – Aber wer kömmt aus dem düstern Weste, von einer Wolke getragen? Es lächelt sein graues dunstiges Antlitz. Seine Nebellocken flattern in den Wind. Er neigt sich vorwärts auf seinem luftigen Speere. Dein Vater ist es, Malvina!<sup>313</sup>*

In Kochs Zeichnung erscheint Fingal mit Speer und Schild in einer Wolke, getragen von personifizierten Winden. Links schwebt Malvina heran, rechts am Bildrand, gekennzeichnet

<sup>309</sup> Vgl. Bellenger 1993, S. 222, Kat. Nr. 58.

<sup>310</sup> Vgl. ebenda, S. 222, Kat. Nr. 58.

<sup>311</sup> Toussaint 1974, S. 117.

<sup>312</sup> Vgl. ebenda, S. 117.

<sup>313</sup> Petersen 1782, *Berrathon*, S. 460.



mit dem Speer und dem Muschelhelm, erscheint Toskar, Malvinas Vater. Der Barde mit der Harfe ist Ullin und der junge Krieger hinter Malvina Oskar.

Gérard schuf mehrere Versionen zu Ossians letztem Gesang *Berrathon* mit dem Titel ‚Ossian am Ufer des Lora beschwört die Geister beim Klang der Harfe‘ (Abb. 10).<sup>314</sup> Das erste Gemälde hierzu entstand im Zuge des Auftrags von Napoleon für Schloss Malmaison. Es wurde 1801 fertig gestellt und gilt als verschollen. Alle Originale und Reproduktionen zeigen eine identische Komposition im fast gleichen Format, aber mit bedeutenden Abweichungen im Detail.<sup>315</sup> Eine erhaltene Zeichnung gilt jedoch als Kompositionsstudie des ursprünglichen Bildes (Abb. 50).<sup>316</sup> Ossian sitzt am Strom Lora und beschwört mit seiner Harfe die Geister der Verstorbenen, die auf Wolken erscheinen. Zwischen dem himmlischen Gewölk ragen die Türme von Selma, dem Wohnsitz der Könige von Morven, auf. Die Hauptperson in den Wolken ist Fingal mit dem geflügelten Helm mit Krone. Die Frau bei ihm ist Fingals erste Frau Roscrana, die Mutter Ossians. In der Mitte erscheint der Barde Ullin und links im Bild umarmen sich Oskar und Malvina, daneben treten weitere Krieger und junge Mädchen auf. Gérard zeigt in den ausgeführten Gemälden (Abb. 10) eine ausgesprochen visionäre, romantische, effektvolle und dramatische Inszenierung des literarischen Themas. Der ausfahrenden Gebärde Ossians werden die nachdenkliche Haltung Fingals und dessen Gefährten gegenübergestellt. Liebevoll umarmen sich die beiden Liebenden Oskar und Malvina. Die Ausgewogenheit der Komposition beruht auf den strengen Diagonalen im Bild.<sup>317</sup> Gérard zieht die himmlische Sphäre sozusagen zu Ossian herunter, die Geister der Toten werden um ihn herum heraufbeschworen, während Koch zwar einen Blick in die Wolkenhalle Loda gewährt, Ossian aber abgesondert und perspektivisch verkleinert in der irdischen Welt verharrt.

Ähnlich wie Gérard gestaltete Girodet die Zeichnung ‚Thema aus Ossian‘, wo Ossian ebenfalls die Geister der Helden beschwört (Abb. 51). Toussaint stellt besonders zwischen dieser Zeichnung und dem Frontispiz in der Bibliothèque Nationale von Koch (Abb. 32) eine Verbindung her aufgrund des in der Art einer Vignette angesetzten Stücks auf Girodets Zeichnung:

Dieser Zusatz in Art einer Vignette angeordnet, verleiht der Zeichnung das Aussehen eines Titelblattes, das sie mit dem Frontispiz der Stiche nach Koch verbindet, die sich in der Bibliothèque Nationale, Paris befinden (cote Yn35...). Koch hat Fingal zum Mittelpunkt seiner Komposition gewählt, während sie hier von Ossian ausstrahlt. Dennoch sind die beiden Werke in der Idee so ähnlich, daß man versucht ist anzunehmen,

<sup>314</sup> Siehe Toussaint 1974, S. 103-106.

<sup>315</sup> Ebenda, S. 103.

<sup>316</sup> Siehe ebd., S. 106, Kat. Nr. 85.

<sup>317</sup> Vgl. ebd., S. 106, Kat. Nr. 84.

Girodet habe die Stiche von Piroli gekannt oder auch, daß die Folge in der Bibliothèque Nationale schon zu seinen Lebzeiten erschienen sei.<sup>318</sup>

Allerdings bezieht sich Toussaint hier auf das letzte Blatt der Folge von Koch (Abb. 34), in dem Ossian im irdischen Teil durch die perspektivische Verkleinerung von dem mächtigen, überirdischen Wolkenhimmel, getragen von michelangelesken, personifizierten Winden getragen, wie abgetrennt erscheint.

---

<sup>318</sup> Toussaint 1974, S. 114, Kat. Nr. 91.

## **7. Strukturanalyse der Zeichnungen Kochs anhand von zwei Beispielen: ,Kairbar trachtet Kormak nach dem Leben' und ,Suran-Dronlos Tochter'**

Da es, wie in der Einleitung erwähnt, aufgrund der großen Anzahl an Blättern nicht möglich ist, alle Zeichnungen einzeln zu untersuchen, werden hier zwei Blätter der Wiener Folge exemplarisch für den ganzen Zyklus vorgestellt. Die Zeichnungen sowie die Vorzeichnungen besitzen alle ein hochrechteckiges Format. Die Maße der Kopenhagener Zeichnungen variieren zwischen 23x18,1 cm (kleinstes Blatt) und 24,5x19,3 cm (größtes Blatt). Die Blätter der Wiener Folge weisen alle ein nahezu einheitliches Maß von 24x18,2 cm inklusive Beschriftungszeile auf. Sie sind mit einer Einfassungslinie mit schwarzer Feder gerahmt. Links unter dem Bildfeld sind sie nach den einzelnen Erzählungen auf Deutsch mit schwarzer Feder beschriftet und in der Mitte des Beschriftungsfeldes nummeriert (Nr. 1-36). Das 37. Blatt (das Titelblatt) weist keine Nummerierung auf. Zwölf der Kopenhagener Blätter sind im oberen Bildbereich, drei Blätter im unteren Bildbereich in Italienisch beschriftet, der Rest ist unbeschriftet. Die 53 Originalentwürfe in Kopenhagen sind in Feder über Bleistift, die 37 Wiener Entwürfe mit zartem, spitzem Bleistift ausgeführt, sie wurden teilweise oder vollständig mit Feder nachgezeichnet und stellenweise schraffiert. Koch verwendete für die Wiener Zeichnungen verschiedene, leicht eingefärbte und gerippte Papiere - sie sind heute teilweise leicht verschmutzt und stockfleckig.<sup>319</sup>

Da es zu den meisten Zeichnungen eine, oder zum Teil mehrere Vorzeichnungen gibt, kann man anhand der verschiedenen Stadien der Bildgenese gut beobachten, wie Koch schrittweise von den ersten impulsiven Skizzen mit leidenschaftlichem Strich, in dem die groben Züge der Komposition bereits festgelegt sind, zu festumrissenen geschlossenen Formen und einem klaren gleichmäßigeren Linienverlauf in den Wiener Zeichnungen findet, die auf einen reich ausgeführten Umrissstil konzentriert sind. Blatt 26 (,Kairbar trachtet Kormak nach dem Leben') wurde in erster Linie deshalb ausgewählt, weil hierzu insgesamt drei Vorzeichnungen vorhanden sind (Abb. 52 bis 54). Inhaltlich zeigt die Zeichnung Kairbar, der in die große Halle der Burg Temora, in der gerade ein Fest gefeiert wird, eingedrungen ist und im Begriff ist, Kormak, den jungen König von Temora, zu töten. In der ersten Vorzeichnung (Abb. 52) legt Koch, wie bei allen Blättern, schon die Grundkomposition in groben Zügen fest, die später höchstens im Detail verändert wird. Die Vorzeichnungen besitzen allgemein den Charakter von Skizzen: Es dominiert ein unruhiger, suchender und dynamischer Strich. Manches ist nur angedeutet, anderes schon detaillierter ausgeführt. Der Innenraum mit

<sup>319</sup> Das Thorvaldsen Museum in Kopenhagen gab keine Auskunft über den Zustand der Kopenhagener Zeichnungsfolge.

Ausblick in die Landschaft ist mit wenigen Strichen angedeutet. Die meisten Figuren sind nur locker umrissen und noch nicht klar voneinander getrennt. Die Hintergrundfiguren sind noch sehr skizzenhaft und Koch deutet sie nur mit wenigen Strichen an. Die Hauptfiguren aber, hier die beiden kämpfenden Krieger, sind schon konkreter und körperhafter herausgearbeitet. Kochs Strichführung ist kräftig und er verbessert Umriss oder Stellung der Figuren. Unsicherheiten zeigen sich auch in der Wahl der Fensterform – er dürfte zuerst an oben gerade abschließende Fensteröffnungen gedacht haben. In der zweiten Vorzeichnung (Abb. 53) beschränkt sich Koch auf die Gestaltung der Figuren und lässt den Hintergrund vorerst beiseite. Dieses Verfahren wendet er noch bei zwei weiteren Zeichnungen der Folge an.<sup>320</sup> Die Linien der Figuren im Vordergrund sind schon weitgehend geklärt. Deren Haltung und die Details an der Kleidung sind genauer herausgearbeitet. Die Figur im Bildvordergrund links, die in der ersten Vorzeichnung frontal gezeigt wird, ersetzt Koch durch eine Rückenfigur, die sich nach rechts in den Raum dreht, um den Bildeinstieg zu erleichtern. Sie leitet kompositionell zu den beiden Hauptfiguren in der Bildmitte über. Der rechte Bildrand wird, wie schon in der ersten Skizze, besonders durch den aufrecht stehenden Soldaten im Profil mit dem vom Bildrand angeschnittenen Rundschild und den weiteren Soldaten hinter ihm abgeschlossen und gefestigt. Die Figuren im Hintergrund und der Tisch in der linken Raumhälfte sind noch immer sehr schematisch erfasst, das ändert sich mit der dritten und letzten Vorzeichnung (Abb. 54), in der die Hintergrundfiguren ein weiteres mal genauer definiert und klarer herausgearbeitet werden. Die Figurengruppen sind bestimmter voneinander geschieden, erscheinen aber noch wie additiv zusammengesetzt. Die Linienführung ist härter und kantiger, die Linien geklärt. Hinter der Rückenfigur am linken Bildrand, die als Bildeinstieg fungiert, neigt sich ein Barde mit seinem Oberkörper in weiter Schrittstellung stark nach vorne, dass er durch seine Körperhaltung ebenfalls, wie die Figur vor ihm, zu den Hauptfiguren im Bildzentrum formal und auch inhaltlich durch seine Reaktion auf das Geschehen, überleitet. Zusätzlich definiert Koch den Innenraum nun genau: Es werden ein gefliester Boden und spitzbogige Arkaden eingefügt und der Landschaftsausblick durch diese festgelegt. In der Wiener Zeichnung (Blatt 26) kommt es dann zur endgültigen Klärung der Linien und in eine deutliche Trennung der zuvor noch unübersichtlichen Figuren in einzelne Gruppen, die sich mit verschiedenen Gesten und Haltungen zusammenschließen und einer differenzierten Herausarbeitung der Details und der Binnenzeichnung. Die Säulen der spitzbogigen Arkaden betonen die wichtigsten Figuren der Szene: Die beiden bildparallelen, mittleren Arkadensäulen akzentuieren jeweils die beiden

<sup>320</sup> In den Vorzeichnungen D 715 und D 707 (Thorvaldsen Museum, Kopenhagen, Abb. in Miss 2000, S. 76, Kat. Nr. 41, D 707 und S. 81, Kat. Nr. 72, D 715).

Kämpfenden, die linke Eckarkade befindet sich genau zwischen den beiden Figuren im Vordergrund der linken Bildseite, die aktiv auf den Zweikampf in der Raummitte reagieren. Die rechte Seite mit den perspektivisch verkürzten Arkadensäulen betont hingegen die drei nebeneinander strammstehenden Soldaten, die gemeinsam mit den Säulen den rechten Bildrand abschließen und passiv dem Zweikampf zusehen. Die restlichen Figurengruppen im Hintergrund nehmen von dem Schauspiel im Vordergrund keine Notiz. Einer der anwesenden Barden ist sogar am Tisch über seiner Harfe eingeschlafen. Durch die spitzbogigen Arkaden mit dem weiten Landschaftsausblick erhält die Szene eine zusätzliche innere Rahmung.

Inhaltlich führt Koch im zweiten exemplarischen Beispiel ‚Suran-Dronlos Tochter‘ (Blatt 10) mehrere zeitlich divergierende Handlungen in einem Bild zusammen. Ohne den Text ist der Zusammenhang nicht mehr verständlich. Die Zeichnung wurde aber nicht aufgrund des Erzählschemas, welches bereits besprochen wurde, ausgewählt, sondern um die Landschaftsgestaltung Kochs näher zu betrachten. Bei den Landschaften Kochs zu *Ossian* handelt es sich vorwiegend, wie hier, um ein karges und hügeliges Terrain mit schroffen Felsmassiven, das meist von einem brausenden Fluss durchzogen wird, oder um eine Küstenlandschaft mit einer nur angedeuteten Gebirgskette als Abschluss am Horizont. Es kommt bei Koch häufig zu einer charakteristischen Staffelung von Flächenstücken. Die Erdmassen verteilen sich in reliefhaften Schichten mit Raumsprüngen diagonal nach links und rechts. Der Gang in die Tiefe erfolgt damit in artikulierten Stufungen. Vom relativ breiten Vordergrund, in dem sich die Figuren befinden, geht es ohne Sprung zum Mittelgrund und von dort meist in mehreren, hier allerdings sanften und unregelmäßigen Sprüngen in die Tiefe. Damit kommt es zu einer Diskontinuität der Tiefenraumentwicklung und hier zeigt sich eine Verwandtschaft zu der Bildraumgestaltung des Trecento, den typischen Schichtenraum. Das heißt, ebene Flächen sind im Vorder- beziehungsweise Mittelgrund eingefügt, um Räume zu schaffen, die an der Grundfläche abgelesen werden können. Allerdings verwendet Koch in einigen seiner Zeichnungen (wie zum Beispiel Blatt 12 und 13) eine wie aufgeklappt wirkende Landschaft, die sich ohne Sprünge kontinuierlich in die Tiefe zieht. Der Raum wirkt wie in die Fläche gezogen, auf der alle Objekte ausgebreitet werden. Der landschaftliche Hintergrund wird oft nur mit zarten Strichen angedeutet und nicht detailliert ausgeführt, zum Beispiel in dieser Zeichnung bei dem abschließenden Bergmassiv. Der Horizont ist hoch angelegt und wird durch das hochrechteckige Format der Zeichnungen zusätzlich unterstützt. Dadurch liegt das Schwergewicht deutlich auf der Erde und die Himmelszone nimmt nur das obere Drittel, oder wie hier sogar weniger, des Blattes ein. Die hauptsächlich verwendeten Laubbäume, die zumeist nur vereinzelt auftreten, wiegen sich im Wind und bilden meist den

Abschluss auf der rechten Bildseite, seltener, wie in Blatt 21, auf der linken. Vergleicht man die landschaftlichen Hintergründe der Zeichnungen mit Kochs früheren Landschaftsdarstellungen, so findet man eine ähnliche Gestaltung der Felsenlandschaft, der Wolken, Bäume und Schraffuren wie in Blatt 12 in der Zeichnung ‚Alm im Berner Oberland‘ (Abb. 55). Grundsätzlich stellt Koch in den Zeichnungen keine spezifisch ‚nordische‘ Landschaft dar – eine solche wird erst durch Runges Zeichnungen zu *Ossian* umgesetzt (1804/05)<sup>321</sup> – sondern es sind in seinen Illustrationen auch solche „historischen“ Landschaften, „[...] die nicht aus dem eigenen Erlebnis entstammen, sondern auf dem Umweg über Nicolaus Poussin eine vorgestellte, ideale Natur wiedergaben [...]“<sup>322</sup>, zu finden, so zum Beispiel in ‚Fingal kämpft mit dem Geiste Loda‘ (Blatt 3), in der die Küstenlandschaft das bildbeherrschende Naturmotiv ist. Die Landschaft ist offen mit Gebirgshintergründen und setzt sich aus südlich klassisch-idealen und nordischen alpinen Elementen zusammen.<sup>323</sup> Jedoch verwendet Koch kaum nordische Tannen oder Fichten in seinen Zeichnungen (Blatt 20, 28 und 37) und die südlich geprägte Landschaft herrscht vor. Vorbilder im Landschaftlichen waren dabei grundsätzlich Nicolas Poussin (1593/94-1665) und Claude Lorraine (1600-1682).<sup>324</sup>

Kompositionell gesehen ist für Koch in all seinen Zeichnungen besonders die formale Geschlossenheit wichtig. Im Gegensatz zu Carstens bevorzugt er vielfigurige Szenen, wie in den zwei näher vorgestellten Blättern (Blatt 10 und 26), wobei er mehrere Figuren in Gruppen zusammenfasst, die kompositorisch in sich geschlossen, aber mit der sie umgebenden Darstellung verschränkt sind. Die Figurengruppen sind untereinander durch Blicke, die Richtung der Falten in der Kleidung, aber in erster Linie durch Körperhaltung und Gestik verbunden. Die Figuren finden wiederum Widerhall in den Bäumen, Fels- und Geländeformationen und, wie in Blatt 26 bereits beschrieben, in der Architektur des Innenraumes. Die Verklammerung von Raum und Figuren basiert hauptsächlich auf gegeneinander geführten Bewegungsrichtungen, den Drehungen in den Raum und einer gewissen Körperlichkeit der Wesen. Die Handlung ergibt sich erst aus der raumheischenden Fülle der Körper und aus den ausgreifenden Gesten der Figuren. Die Komposition wie die Figuren sind stark bewegt. Der Pathos der Bewegungen wird durch die linienreiche Drapierung der Gewänder unterstützt, wie man in Blatt 26 gut sehen kann. Die Figuren sind generell vom unteren Bildrand nach oben gerückt um mehr in den Raum zu treten, sie

<sup>321</sup> Siehe Hohl 1974b, S. 87-94, Kat. Nr. 54-69.

<sup>322</sup> Dankl 1989, S. 292.

<sup>323</sup> Vgl. ebenda, S. 292.

<sup>324</sup> Vgl. Benezit 1992, S. 263.

befinden sich auf einem breiten, wie hochgeklappt wirkenden Landschaftsstreifen. Raum entsteht durch Überschneidungen, Drehungen und eine voluminöse Modellierung der Körper und Gewänder. Die Diagonale nimmt neben der Vertikale eindeutig die Hauptrolle gegenüber der Horizontalen ein. Der Horizont des Meeres oder einer lang gestreckten Burgenarchitektur sind oft die einzigen längeren Waagerechten in der Komposition. Betonte Vertikale sind in den Bäumen, Waffen, strammstehenden Figuren und in steilen Felsformationen zu finden. Diese Dominanz der Diagonalen über die Horizontalen kann man als unklassische Kompositionsweise bezeichnen, sie provoziert eine auffällige Dynamik der Darstellung, die nur durch die wenigen Vertikalen abgefangen wird. Koch betont also die Diagonalen in der Bildkomposition und auch die Asymmetrien in der Figurenanordnung. Auf der rechten Bildseite sucht Koch, wie bereits erwähnt, meist einen vertikalen Abschluss mit einem Baum oder einer Figur (Rückenfigur, sitzende Figur). Gemäß den akademischen Regeln befindet sich die Hauptfigur immer im Zentrum der Bildfläche, bei Koch rücken die Hauptfiguren leicht nach links oder rechts aus der Mittelachse. Die Figuren sind körperlich, besitzen also plastische Fülle, sie sind sinnlich erfüllt und glaubhaft im Raum verankert. Die Draperie windet sich in ornamentalen, sich verselbständigenden Falten. In der Figurenzeichnung ist Carstens Kochs Vorbild und damit michelangeske und raffaeleske Figurentypen. Das Studium der Werke von Michelangelo und Raffael ist in Kochs Figurenauffassung als wegweisend zu betrachten.

Wie in der Einleitung bereits angesprochen und wie man in den bereits vorgestellten Zeichnungen gut sehen kann, stehen Kochs Zeichnungen zu *Ossian* dem Umrisslinienstil der Zeit um 1800 nahe. Wie hierfür charakteristisch konzentriert sich Koch auf geschlossene Umrisse und Konturen bei den Figuren, den Gegenständen und in den Landschaftsformationen, allerdings mit einer detaillierten Binnenzeichnung und differenzierten Landschaftsgestaltung, die mit wenigen Ausnahmen auf die später noch eingegangen wird,<sup>325</sup> ohne Schraffuren und Kreuzlagen auskommt, wodurch die ganze Bildfläche von einem filigranen Linien-Muster überzogen ist. Seine Linienzeichnungen kommen also zum Großteil ohne abgestufte Modellierung durch Licht und Schatten aus, womit die Flächen wie auch die Linien selbst einen Eigenwert erhalten. Diese sind somit gegenstandsbildend und haben zugleich Ausdruckswert. Die Tiefenwirkung entsteht nicht nur durch plastisch empfundene Körper, sondern auch durch das logische Verdecken einzelner Flächen. Wie man ebenfalls noch sehen wird,<sup>326</sup> entfernt sich Koch von dem reduzierten und

---

<sup>325</sup> Vergleiche Kapitel 10.1.

<sup>326</sup> Vergleiche Kapitel 9.

asketischen Stil Flaxmans und wendet einen reich ausgeführten Umrissstil an. Kochs Linienführung ist spielerisch fließend trotz exakt und präzise gezogener Linien. Der Strich der Binnenzeichnung und der Landschaft ist differenzierter, weicher und häufiger abgesetzt.



## 8. Exkurs: Der Umrissstil

Obwohl die *Ossian*-Zeichnungen nicht, wie von Koch geplant, in Form eines illustrierten Prachtbuches herausgegeben wurden, sind sie trotzdem aufgrund Ihrer Intention der Gattung Buchillustration zuzurechnen, die als eine „heteronome“ Gattung<sup>327</sup> anzusehen ist, weshalb sie zum Bereich der angewandten Kunst gehören, die nach wie vor einen niedrigeren Stellenwert innerhalb der Kunstgeschichte einnimmt. Obwohl die Buchillustration als Stiefkind der Kunstgeschichte angesehen wird, zeigen sich in ihr (und in der Zeichnung generell) neue Tendenzen meist früher als in der Malerei oder der Architektur. Durch die großen politischen und kulturellen Umbrüche am Ende des 18. Jahrhunderts veränderte sich auch die Kunst und neue Tendenzen zeichneten sich ab. „Der äußeren Form nach liefen in Deutschland innerhalb der Buchillustration zwei Entwicklungslinien nebeneinander her.“<sup>328</sup> Einerseits kommt es zu einer Fortsetzung des Rokoko, mit Künstlern wie Daniel N. Chodowiecki (1726-1801) oder Johann W. Geyser (1733-1805), und andererseits wurde der Umriss zum autonomen Bildmittel erhoben und damit der Umrisslinienstil zu einer beliebten Form der Illustration.<sup>329</sup> Der Umrissstil war um 1800 europaweit verbreitet und ist damit als ein internationales Phänomen anzusehen. In Anschluss an die Vasenmalerei der griechischen Antike wurden die Körper flächenhaft abstrakt und mit einem gleichmäßigen, kontinuierlichen Verlauf der Kontur ausgeführt.<sup>330</sup> England kommt bei der Entstehung des Umrissstils mit dem Künstler John Flaxman eine maßgebliche Rolle zu, obwohl ‚Vorarbeiten‘ in Deutschland geleistet wurden, so von Winckelmann (1717-1768)<sup>331</sup> und Lessing<sup>332</sup>, die den Boden für die Antikenbegeisterung bereiteten.<sup>333</sup>

In diesem Kapitel geht es nicht darum, eine vollständige Geschichte des Umrissstils vorzulegen, sondern es sollen die Entstehung und die Intentionen des Umrissstils kurz präsentiert werden, um zu sehen, woher die Linienästhetik, die ein wichtiger Aspekt in Kochs Zeichnungen ist, kommt und wodurch sie impliziert wird, um schließlich Kochs Positionierung als Umrisszeichner zu verorten. In der wissenschaftlichen Forschung wird zwischen Koch und dem Umrissstil kaum ein Bezug hergestellt, mit der wichtigen Ausnahme von Sahra Symmons<sup>334</sup> oder Markus Neuwirt, der das Phänomen anhand des *Argonautenzugs*

<sup>327</sup> Einerseits sind die Illustrationen ideell an den Text des Buches und andererseits auch materiell an das Buch selbst gebunden. Vgl. Ries 1992, S. 17.

<sup>328</sup> Rühmann 1930, S. 221.

<sup>329</sup> Vgl. ebenda, S. 221.

<sup>330</sup> Vgl. Ruhmer 1986, S. 12.

<sup>331</sup> Siehe Winckelmann 1755 und 1764.

<sup>332</sup> Siehe Lessing 1766.

<sup>333</sup> Die Antikenbegeisterung beginnt aber nicht erst in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, schon Jahrhunderte zuvor waren Italien und Griechenland gern bereiste Orte mit einer Vielzahl an antiken Überresten bzw. gab es entsprechende Reiseführer, Bildmaterial und Sammlungen. Siehe hierzu: Parlasca 1991, S. 33-43.

<sup>334</sup> Symmons 1984, S. 219-226.

von Carstens, vollendet und gestochen von Koch, näher beleuchtet.<sup>335</sup> Es wird zwar allgemein erwähnt, dass sich Koch in seinen Zeichnungen zu *Ossian* eng an den linearen Stil Carstens' anlehnt und das Koch Flaxmans Stiche kannte, nicht aber, dass Koch durchaus etwas Eigenes aus dem reduzierten Umrissstil entwickelte, den Ruhmer folgendermaßen definiert (Abb. 56 bis 59):

Es handelt sich [...] um eine Zeichenweise, die im Anschluß an die Vasenmalerei der griechischen Antike Raum und Körper flächenhaft abstrakt, allenfalls schichtweise ablesbar, interpretiert und allen Ausdruck dem Kontur anvertraut. Dieser wirkt nicht mit subjektiven Mitteln wie An- und Abschwellen des Linienvolumens und sonstigen unkontrollierten, dafür umso aussagefähigeren Zufälligkeiten, sondern allein durch seinen gleichmäßig kontinuierlichen Verlauf, der in konzentrierter, stilvollster Verknappung Auskunft erteilt über alles, was Form, Körper, Raum, Stimmung, Ausdruck und Vorgang anbelangt.<sup>336</sup>

Es können folgende formale Hauptmerkmale festgestellt werden: Konzentration auf geschlossene Konturen, Beschränkung auf das Notwendigste, Frontalität und Bildparallelität der Figuren, Vermeidung von Überschneidungen, weitgehender Verzicht auf die Beschreibung der räumlichen Umgebung und das Fehlen jeglicher Andeutung von körperhafter Modellierung mittels Licht und Schatten.

Laut Koschatzky war der englische Kunsttheoretiker Walter Crane der Erste, der grundsätzlich über die Aufgabe des Umrisses reflektiert hat.<sup>337</sup> „Die Umrißzeichnung ist sozusagen das A und O der Kunst. Sie bildet das älteste Ausdrucksmittel bei Völkern auf der ersten Stufe der Kultur wie bei jedem einzelnen Kinde und ist wegen ihres Charakterisierungs- und Ausdrucksvermögens und als der höchste Beweis der Zeichenkunst von den hervorragendsten Künstlern aller Zeiten gepflegt worden.“<sup>338</sup> Mit der Umrisslinie hat sich in der Folge hauptsächlich die angelsächsische Forschung beschäftigt: Robert Rosenblum, Sarah Symmons, David Bindman und Margaret Whinney, aber auch Markus Neuwirth und Werner Busch haben wichtige Beiträge zu dem Gegenstand gebracht und John Flaxman wird allgemein als die treibende Kraft angesehen.<sup>339</sup> Besonders Robert Rosenblum hat sich intensiv mit dem Phänomen der Umrisslinie auseinandergesetzt, für ihn bedeutet sie den Wunsch der Künstler, zum Urzustand der Kunst, zur „tabula rasa“, zurückzukehren.<sup>340</sup> In seiner grundlegenden Abhandlung *The International Style of 1800* von 1956 untersucht er die vielseitige Entstehungsgeschichte dieses Stils, der sich in den 1760er Jahren herauszubilden

<sup>335</sup> Siehe Neuwirth 1989.

<sup>336</sup> Ruhmer 1986, S. 12.

<sup>337</sup> Crane 1900, S. 1.

<sup>338</sup> Koschatzky 2003, S. 210.

<sup>339</sup> Vgl. Neuwirth 1989, S. 15.

<sup>340</sup> Vgl. Rosenblum 1967, S. 146-191.

begann.<sup>341</sup> In der Nachfolge von Rosenblum widmete sich die Forschung verstärkt dem linearen Konturenstil.<sup>342</sup>

### 8.1. Gründe für die Vorherrschaft der Linie im 18. Jahrhundert

Bevor man aber auf den Umrissstil näher eingeht, muss man eine grundlegende Fragestellung aufwerfen, nämlich warum es am Ende des 18. Jahrhunderts zu einer Reduktion der formalen Mittel kommt und die Linie zum führenden Element wird. „Das eigentliche Gestaltungselement des Zeichnens schlechthin ist die Linie. Sie ist [...] Inbegriff des ‚Zeichnerischen‘, das man als einen Grundgegensatz zum ‚Malerischen‘ sehen kann.“<sup>343</sup> In der Kunstgeschichte kommt es periodisch abwechselnd zu einer Bevorzugung des ‚Zeichnerischen‘ und des ‚Malerischen‘ oder wie Wölfflin es ausdrückte, von „linear“ und „malerisch“<sup>344</sup>, im Zusammenhang mit gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen.<sup>345</sup>

Das Barock war eine ausgesprochen ‚malerische‘ Kunst und im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde der Ruf nach einer Erneuerung der Kunst laut, zu der die Philosophie der Aufklärung das ihre beitrug. Man wollte, wie Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) es ausdrückte: „Retour à la nature!“ – weg von der üppigen Formenwelt des Barock und Rokoko hin zu einer neuen Ursprünglichkeit, zu einfachen Lebensverhältnissen in Einklang mit der Natur, getragen durch ein erstarktes Bürgertum und ein neues Selbstbewusstsein der Künstler.

Dass man glaubte, diese Ursprünglichkeit im Umrissstil wieder zu finden, liegt in erster Linie an der antiken Legende vom Ursprung der Malerei, die mit der Beobachtung des Schattens begann, welcher im Umriss nachgezogen wurde. Geschildert wird diese von Plinius dem Älteren (23/24-69 n. Chr.) oder Marcus Fabius Quintilian (um 40–um 96 n. Chr.).<sup>346</sup> Die Legende wurde bis in die Renaissance überliefert und es nehmen unter anderen Leon Battista Alberti (1404-1472) in seiner Schrift *Della Pittura*<sup>347</sup> oder Giorgio Vasari (1511-1574) in *Proemio delle vite* (1568)<sup>348</sup> darauf Bezug. Im 17. und 18. Jahrhundert wurde ebenfalls darauf hingewiesen<sup>349</sup> und sie wurde im Laufe der Geschichte oftmals bildkünstlerisch umgesetzt.<sup>350</sup> Durch die Legende vom Ursprung der Malerei ist der Umrissstil auch ein Hinweis auf die

<sup>341</sup> Vgl. Rosenblum 1956, S. 9.

<sup>342</sup> Siehe auch Rosenblum 1967, Stafford 1979, Hamburg 1979, Busch 1984, S. 177-192, Symmons 1984, Neuwirth 1987, Busch 1988, S. 117-148, Oesterle 1999, S. 27-55, Busch 2001, S. 11-44, Hildebrand-Schat 2004, Leipzig 2004 etc.

<sup>343</sup> Koschatzky 2003, S. 194.

<sup>344</sup> Vgl. Wölfflin 1915.

<sup>345</sup> Vgl. Koschatzky 2003, S. 194.

<sup>346</sup> Siehe Plinius, 35. Buch, S. 472f und Quintilian, II, S. 7.

<sup>347</sup> Siehe Alberti 1435/46, S. 102/103 und S. 104/105.

<sup>348</sup> Siehe Vasari 1568, S. 49.

<sup>349</sup> Zum Beispiel von André Félibien in dessen Schrift *De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'antiquité*, (Paris 1660, S. 21).

<sup>350</sup> So zum Beispiel von Joachim von Sandrat (1606-1688) in dessen Schrift *Teutsche Academie der edle Bau- Bild- und Malerey-Künste* (Nürnberg, 1675) von 1875, Abb. 3.

Genese der Kunst:<sup>351</sup> Von einer primitiven Stufe aus entwickelte sich die Kunst in einem ständigen Prozess von der reinen Kontur zur Malerei mit Ton und Farbe, womit sich die Malerei aus der Zeichnung entwickelt hat,<sup>352</sup> und dieser somit ein besonderer Stellenwert zukommt.

Johann Joachim Winckelmanns neue und subjektive Sicht auf die Kunst der Antike in seiner Abhandlung *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1764 kann als erster Ausdruck dieser Bewegung, die zu neuen Wegen in der Kunst führen sollte, angesehen werden. Allerdings wurde das strenge Ideal der Antike im Laufe der Geschichte über Raffael, Domenichino (1581-1641) oder Poussin am Leben gehalten und durch theoretische Schriften wie von Giovanni Pietro Bellori (1636-1700) - *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (Rom 1672) - unterstützt.<sup>353</sup> Das heißt, dass eine praktische sowie theoretische klassische Tradition, auf die man aufbauen konnte, im 16. und 17. Jahrhundert vorhanden war.<sup>354</sup> Verstärkt wurde das Wiederaufleben der griechisch-römischen Antike durch archäologische Ausgrabungen wie im Pompeji und in Herculaneum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, durch wissenschaftliche Publikationen antiker Kunstwerke (auch von Münzen oder Gemmen) in Stichwerken<sup>355</sup>, besonders aber durch die antike Vasenmalerei, die wesentliche Impulse für den Klassizismus gab. Gleichzeitig waren Publikationen über die italienischen ‚Primitive‘ (von Künstlern wie Cimabue [erwähnt 1272-1302] oder Giotto [wohl 1266-1337]) für den Umrissstil ebenso wichtig aufgrund des gemeinsamen Interesses an einem ‚einfachen‘, ursprünglichen Stil.<sup>356</sup>

Das theoretische Fundament für die Wertschätzung der Umrisslinie im 18. Jahrhundert stammte, wie schon angedeutet, von Winckelmann, bei dem der Begriff *Kontur* eine zentrale Stellung in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums*<sup>357</sup> einnimmt und Kriterium für das Kunsturteil schlechthin ist. Winckelmann geht bis zum Ursprung der Kunst des Altertums zurück, um dann die Entwicklung der Kunst aufzuzeigen. Diese Entwicklung stellt er als allgemeines Gesetz vor: „Die Künste, welche von der Zeichnung abhängen, haben, wie alle Erfindungen, mit dem Nothwendigen angefangen; nachdem suchte man die Schönheit, und

---

<sup>351</sup> Vgl. Oesterle 1999, S. 29.

<sup>352</sup> Vgl. Rosand 2002, S. 4.

<sup>353</sup> Vgl. Rosenblum 1956, S. 10.

<sup>354</sup> Vgl. ebenda, S. 11f.

<sup>355</sup> 1711 wurden die vom Vesuv verschütteten Ortschaften Herculaneum und Pompeji wiederentdeckt. Unter Anweisung von Karl III. von Bourbon wurden ab 1738 in Herculaneum Grabungen durchgeführt. Seit 1748 fanden archäologische Ausgrabungen in Pompeji statt. Veröffentlicht wurden die Entdeckungen in Herculaneum in *Le Antichità di Ercolano*, dessen erster Band 1757 erschien. Bis 1792 erschienen weitere sieben Bände mit zahlreichen Kupferstichen. Vgl. Rügler 1999, S. 77.

<sup>356</sup> Zum Beispiel veröffentlichte Thomas Patch (1725-1782) 1770 eine Serie von Stichen nach Masaccios (1401-um1428) Werk in der Brancacci Kapelle oder 1774 nach Ghibertis (1381-1455) ‚Paradiestür‘. Vgl. Rosenblum 1956, S. 60.

<sup>357</sup> Siehe Winckelmann 1764a.

zuletzt folgte das Ueberflüßige: dieses seien die drey vornehmsten Stufen der Kunst.“<sup>358</sup> Winckelmann schildert den Aufstieg und Verfall der Kunst anhand zweier nahezu analog verlaufender Zyklen, den der griechischen Antike und den der Renaissance bis zu Raffael, wobei es durch die Verehrung der Höhepunkte zu einer Bevorzugung der früheren Entwicklungsstufen, dem Wachstum und der Reife, kommt. „Die Eigenschaften dieses ältern Stils waren unterdessen die Vorbereitungen zum hohen Stil der Kunst, und führten diesen zur strengen Richtigkeit und zum hohen Ausdruck: denn in der Härte von jenem offenbaret sich der genau bezeichnete Umriß, und die Gewissheit der Kenntniß, wo alles aufgedeckt vor Augen liegt.“<sup>359</sup> „Stille Größe“ und „edle Einfalt“ wurden durch Winckelmann zu Maßstäben des Klassizismus und später besonders für Bewegungen wie die der Nazarener und Präraffaeliten. Winckelmann hoffte auf eine Läuterung des allgemeinen Geschmacks durch das Vorbild der griechischen Antike und die exakte Umrisslinie wurde als „Allheilmittel“ betrachtet<sup>360</sup>: „[E]ben so führet die Zeichnung nicht durch schwebende, verlorhrne und leicht angedeutete Züge, sondern durch männliche, obgleich etwas harte, und genau begränzte Umrisse, zur Wahrheit und Schönheit der Form.“<sup>361</sup> Das Essentielle aus Winckelmanns Ideen zur Kontur hat Kreutzer herausgearbeitet: „Alle plastische Form ist Kontur, der ganze Körper wird von Konturen *umschrieben*; er ist sinnliche Form und geistiger Begriff zugleich und verbindet die künstlerisch erzeugte Wirklichkeit mit dem metaphysischen Bereich.“<sup>362</sup> Zugleich prägte Winckelmann in seinen Publikationen entscheidend den Grundcharakter der archäologischen Illustration und hierbei „[...] spielt sicher nicht nur das ganz allgemeine antikisierende Aussehen der Umrisse, sondern auch das Bedürfnis nach Klarheit der visuellen Informationen eine Rolle.“<sup>363</sup> Das heißt, die Umrisse besitzen einen ästhetischen Wert durch ihre antikisierende Wirkung und zweitens einen Informationswert durch ihre leichte Lesbarkeit.<sup>364</sup> Letzteres ist möglich, da sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die Wahrnehmung und der ‚Geschmack‘ durch Reproduktionsstiche und Gipsabgüsse nach Antiken sowie durch den Schattenriss veränderte.<sup>365</sup> Diese und andere Voraussetzungen schärfen den Blick dafür, ein Bild als Fläche wahrzunehmen und mit Linien und Formen als autonome, bildbestimmende Elemente Wahrheit und Schönheit wiederzuspiegeln oder zu erzeugen.<sup>366</sup>

<sup>358</sup> Winckelmann 1764a, S. 21. Der Entwicklungsgedanke war nicht neu. Schon Plinius der Ältere schilderte unter Berufung auf die nicht erhaltenen Schriften von Duris von Samos (geb. um 340 v. Chr.) den Aufstieg und den Verfall der Kunst in seiner *Naturgeschichte*.

<sup>359</sup> Winckelmann 1764a, S. 186.

<sup>360</sup> Vgl. Neuwirth 1989, S. 119.

<sup>361</sup> Winckelmann 1764a, S. 187.

<sup>362</sup> Kreutzer 1959, S. 75.

<sup>363</sup> Neuwirth 1987, S. 205.

<sup>364</sup> Vgl. ebenda, S. 205.

<sup>365</sup> Über die wegweisende Rolle der Schattenbilder und der Gipsabgüsse nach Antiken für den Umrissstil siehe: Leipzig 2004, S. 27-31 und S. 33f.

<sup>366</sup> Vgl. Müller 2004, S. 30. Bis ins 18. Jahrhundert hinein sollte ein Bild einen möglichst genauen Seheindruck wiedergeben.

Die gleichzeitige Entdeckung der antiken Vasenmalerei hatte einen entscheidenden Anteil an dieser Entwicklung. Im späten 18. Jahrhundert wurden die gestalterischen Bildmittel schließlich in den eigenen Werken reduziert, um das Wesentliche und Allgemeingültige hervorzuheben.<sup>367</sup>

Oesterle gibt eine gute Zusammenfassung der hauptsächlichen Gründe für die Konjunktur des Umrisses am Ende des 18. Jahrhunderts, aber auch für die daraus entstehenden Kontroversen:

Zum einen wird ihm [dem Umriss] gleich mehrfach eine je erste Formierung zugesprochen: erstens stehe er am Anfang der Kunstentwicklung, zweitens vollziehe er die erste Wahrnehmung einer sichtbar werdenden Figur und drittens sei er in der Lage, die künstlerische Realisation einer Idee im entstehenden Kunstwerk, seismographisch zu dokumentieren. Diese, dem Umriß zugeschriebene, mehrfache Ursprünglichkeit disponiert ihn zudem zur Lösung einer im Neoklassizismus angelegten, strittigen Frage zwischen Lessing und Winckelmann, die die Beziehung der Künste betrifft. Der Umriß vermag beides zu leisten: Er reflektiert die Ausdifferenzierung der jeweiligen Kunstarten *und* die vorgängige Einheit der Künste. Beide Fähigkeiten, erste Formierungen festzuhalten und spätere Ausdifferenzierung zu ermöglichen, erklären seine Attraktivität für Klassizismus und Romantik, legen aber auch den Grund für die kontroverse Beurteilung einer gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Mode kommenden Umrißmanier durch den Klassizisten Goethe und dem Romantiker A.W. Schlegel.<sup>368</sup>

## 8.2. Stellenwert und Wirkungsweise der Linienzeichnung in der ästhetischen Theorie

Reflexionen über den Stellenwert und die Wirkung der Linie, die eng mit der Zeichnung zusammenhängen, reichen bis in die Anfänge theoretischer Beschäftigung mit Kunst zurück.<sup>369</sup> So schrieb schon Plinius der Ältere in seiner *Naturalis Historia* über die Konturlinie bei dem Maler Parrhasios:

Er [...] erreichte überhaupt nach dem Urtheile der Künstler in den Umrissen das Höchste. Und das ist in der Malerei das höchste Erreichbare. Denn die Darstellung des Körpers und der mittleren Theile ist allerdings auch schwer, doch immer Etwas, worin sich Viele Ruhm erworben haben, aber die Kunst die Umrisse der Körper zu machen und die Gemälde gehörig zu begrenzen, findet sich trotz aller Fortschritte der Kunst nur selten. Die Ränder müssen sich nämlich so wenden und schließen, daß sie immer noch etwas im Hintergrunde erwarten lassen und selbst andeuten, was sich dahinter verbirgt.<sup>370</sup>

Damit kam es schon damals zu einer Betonung der Konturlinie in der Zeichnung als Ausdruck und Darstellung zugleich.<sup>371</sup> Rosand fasst die Linie seit der Antike folgendermaßen zusammen: "Line appeals to the mind; colour, on a baser level, appeals to the senses."<sup>372</sup> Die

<sup>367</sup> Vgl. Schmidt 2004, S. 21.

<sup>368</sup> Oesterle 1999, S. 38. Auf diese Kontroverse wird im Kapitel 8.3, näher eingegangen werden.

<sup>369</sup> Zu einer ausführlicheren Darstellung über die Linie bzw. die Zeichnung in der Kunsttheorie als in der vorliegenden Arbeit siehe: Koschatzky 2003, S. 26-45 oder Rosand 2002, besonders S. 24-53.

<sup>370</sup> Plinius, 35. Buch, S. 454f.

<sup>371</sup> Vgl. Koschatzky 2003, S. 28.

<sup>372</sup> Rosand 2002, S. 5.

Tradition reicht über die Renaissance, wo sie als Basis für die moderne Ästhetik diente, die auf der Zeichnung (*disegno*) basierte, bis ins 20. Jahrhundert.<sup>373</sup>

Die Zeichnung als Kunstform war eine Entdeckung der Renaissance<sup>374</sup>, bis dahin galt Zeichnen als handwerkliche Arbeit und es gab seit jeher auch *Trattati* und *Precetti*, also Rezept- und Musterbücher für die praktische Anwendung.<sup>375</sup> Entscheidend änderte sich die theoretische Entwicklung in Italien im 14. Jahrhundert mit dem Traktat *Libro dell'arte* von Cennino di Drea Cennini (um 1370-um 1440), das zwar noch im Sinne einer Lehranleitung angelegt ist, aber bereits die Ablösung der Künste vom strengen Ordnungszwang der Zünfte vollzieht und in dem die Zeichnung als der erste wesentliche Schritt dazu bezeichnet wird.<sup>376</sup> Für Alberti ist die Zeichnung zwar Grundlage für die Malerei und bereits für sich selbst gültig<sup>377</sup>, jedoch versteht er die Umrisse (*linea subtilissime*) lediglich als eine technische Vorstufe für das ausgeführte Gemälde.<sup>378</sup> Leonardo da Vinci (1452-1519) sieht in der Zeichnung bereits ein eigenständiges Mittel der Erkenntnis und die Linie ist für ihn geistiger Natur, da sie in der Natur nicht vorkommt und doch eine Gegenstandsangabe macht.<sup>379</sup> Mit Vasari änderte sich die Bedeutung des Begriffes *disegno* markant: Die Zeichnung war für ihn die Grundlage aller bildenden Künste, damit verschmolz er „[...] die praktische Ebene, also die Umrisse als Festlegung der Formen, Proportionen und Kompositionen, mit der intellektuellen Ebene der Zeichnung als Entwürfe oder Konzepte („concetti“), die dem Geist des Künstlers entsprangen.“<sup>380</sup> Seit Vasari gilt damit, dass sich in der Zeichnung die künstlerische Erfindung niederschlägt, das heißt, dass der italienische Begriff *disegno* eine übergeordnete Bedeutung bekommt, nämlich die dem Kunstwerk innewohnende Idee.<sup>381</sup> „Nach klassisch idealistischer Vorstellung schlägt sich die Erfindung, genauer: die Idee zur Erfindung, allein und vollgültig im Umriß nieder. Er ist das Abstrakt der Sache, dem Urbild damit notwendig am nächsten.“<sup>382</sup> Über den Weg der Abstraktion fand man zurück zum Urbild, welches das Ziel der Darstellung war und nicht die Sache selbst. Die Doppelbedeutung des Begriffes Zeichnung (*disegno*) als praktische Grundlage der Künste und als Niederschlag der Idee wurde bis ins 19. Jahrhundert erhalten.<sup>383</sup>

<sup>373</sup> Vgl. Rosand 2002, S. 5.

<sup>374</sup> Vgl. ebenda, S. 24.

<sup>375</sup> Vgl. Koschatzky 2003, S. 26f.

<sup>376</sup> Vgl. ebenda, S. 27. Siehe Cennini 1390, S. 6, Cap. 4. Zusätzlich ist seitdem das Kopieren, also die Nachahmung, das Fundament für Jahrhunderte (S. 17f, Cap. 27) und Cennini ruft auch zum Studium der Natur auf (S. 18, Cap. 28).

<sup>377</sup> Vgl. Rosand 2002, S. 26.

<sup>378</sup> Vgl. Cains 2004, S. 25. Siehe Alberti 1435/36, S. 112-117.

<sup>379</sup> Vgl. Koschatzky 2003, S. 29. Siehe Da Vinci 1977. Siehe auch Da Vinci 1990, S. 206: „Die Zeichnung ist aber so hervorragend, dass sie nicht nur die Werke der Natur erforscht, sondern unendlich mehr hervorbringt als die Natur ...Und daraus schließen wir, dass die Zeichnung nicht nur eine Wissenschaft ist, sondern eine Gottheit genannt werden muß, die alle sichtbaren Werke des Allmächtigen neu erschafft.“

<sup>380</sup> Cains 2004, S. 25. Siehe Vasari 1568, S. 98-103.

<sup>381</sup> Vgl. ebenda, S. 25.

<sup>382</sup> Busch 2001, S. 16.

<sup>383</sup> Vgl. Cains 2004, S. 25. Zu dem Begriff *disegno* siehe Vasari 1568, S. 193-196.

Im 17. Jahrhundert standen in den theoretischen Abhandlungen die formal-künstlerischen Fragen, besonders über das ‚lineare‘ und ‚malerische‘ Prinzip, im Vordergrund<sup>384</sup>, die in einer heftigen Diskussion zwischen Malern und Zeichnern mündeten. In Frankreich kam es schließlich zu einer parteilichen Trennung in die Poussinisten, die die Linie favorisierten und die Rubinisten, die die Farbe in den Vordergrund stellten.<sup>385</sup> So vertrat zum Beispiel Roger de Piles (1635-1709) die Meinung: „[...] dass der ‚esprit du contour‘ – die geistreiche lineare Erfindung – ein höheres Ziel darstelle als die exakte Wiedergabe der Natur, aber auch höher zu werten sei als die ‚ideale Zeichnung‘, die mit exakten Details sozusagen nur eine Verbesserung der Natur erstrebe.“<sup>386</sup> Schließlich setzte sich das Primat der Linie im 18. Jahrhundert durch und als Folge wurde an den Akademien das Zeichnerische als ‚Übung‘ für die Schüler wieder in den Vordergrund gestellt.<sup>387</sup>

Im 17. und 18. Jahrhundert wurden die Maßstäbe für die Schönheit eines Werkes aus dem Studium der antiken Skulpturen gewonnen und nicht mehr aus der Anschauung der Wirklichkeit entwickelt.<sup>388</sup> Durch Winckelmann kam es im Klassizismus zu einer besonderen Wertschätzung der antiken Skulpturen und damit der Umrisse als Kennzeichen der Antike, in denen sich die „edle Einfalt“ und „stille Größe“ manifestierten und sich ein übernatürliches Schönheitsideal verwirklichte.<sup>389</sup> Die Umrisse verkörperten neben der idealen Schönheit auch Allgemeingültigkeit und Wahrheit. Aufgrund dessen, dass die Linie als Ursprung der Malerei galt, konnte man argumentieren, „[...] that outline was the most ancient, and consequently the truest, mode of representation at an artist’s disposal [...]“<sup>390</sup>, eine Position, die Winckelmann bereits 1755 in seinen *Gedanken eines in Rom lebenden Künstlers*<sup>391</sup> ausarbeitete. Auch Johann Raphael Mengs (1728-1779) dachte eingehend über den Ausdruckswert der Linie nach und suchte deren seelische Wirkung nach mathematischen Grundformen zu gliedern. So wirke die gerade Linie „trocken“, die konkave „zierlich“ und die Wellenlinie „anmutig“.<sup>392</sup> Ähnliches wie Mengs schrieb auch der englische Künstler William Hogarth (1697-1764) in seiner *Analysis of Beauty* von 1753 an Charles-Alphonse Du Fresnoy (1611-1665) anknüpfend<sup>393</sup>, und trug somit wesentlich zur Motivierung des ästhetischen Wertes der Linie

<sup>384</sup> Vgl. Koschatzky 2003, S. 34.

<sup>385</sup> Vgl. ebenda, S. 36f.

<sup>386</sup> Ebd., S. 36. Siehe Roger de Piles 1775.

<sup>387</sup> Vgl. Koschatzky, S. 36.

<sup>388</sup> Vgl. Cains 2004, S. 25.

<sup>389</sup> Vgl. Winckelmann 1755, S. 22 und S. 20: „So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.“

<sup>390</sup> Carlson 1993, S. 130, Kat. Nr. 8.

<sup>391</sup> Vgl. Winckelmann 1755, S. 3-39.

<sup>392</sup> Vgl. Kamphausen 1941, S. 284. Siehe Mengs 1762, S. 195-249.

<sup>393</sup> Siehe Du Fresnoy 1684. „Stark betonte, fließende Konturen, die wellenförmig sind, geben nicht nur dem Teil, sondern dem ganzen Körper eine Grazie, wie wir an dem Antinous und vielen anderen antiken Figuren sehen. Eine schöne Figur und ihre Teile müssen immer eine schlangenförmige und flammende Form haben. Natürlicherweise hat diese Art von Linien, ich weiß nicht warum, etwas Belebendes und eine scheinbare Bewegung in sich, die der Beweglichkeit der Flamme und der Schlange sehr ähnlich ist.“ Zit. n.: Hogarth 1753, S. 15.



bei.<sup>394</sup> Hogarth hinterfragt die Gründe, warum man die Formen einiger Körper schön, andere hässlich nennt, und untersucht die Natur jener Linien und ihrer Verbindungen, die sich dafür verantwortlich zeigen. Er unterscheidet vier Hauptklassen von Linien mit ihren dazwischenliegenden Mischformen. Die vierte Kategorie verbindet alle Linien mit der Schlangenlinie, wie man sie bei der menschlichen Gestalt findet: „Diese Linie besitzt die Macht, der Schönheit, Grazie in höchstem Maße hinzuzufügen. Man beachte: Formen von besonderer Grazie weisen die wenigsten geraden Linien auf.“<sup>395</sup> Für Hogarth galt damit die Wellenlinie als „die Linie der Schönheit“.<sup>396</sup> Der niederländische Philosoph Frans Hemsteruis (1721-1790) „[...] begründet die von Hogarth in kunstpraktischem Interesse demonstrierte Schönheitslinie des Umrisses wahrnehmungstheoretisch.“<sup>397</sup> Hemsteruis vergleicht in seiner Schrift *Über die Bildhauer* (1796) verschiedenartig gestaltete Vasenzeichnungen und belegt durch die experimentelle Beobachtung der Augenführung, dass die graziöse, wellenförmige Linienführung Inbegriff der Schönheit und Vollendung sei.<sup>398</sup> Die wahrnehmungstheoretische These von Hemsteruis bringt mehrere weichenstellende Ergebnisse: Erstens wird das bislang gültige, eklektische Auswahlverfahren abgelöst und in den Vordergrund treten jene Skizzen, die die „göttliche[] Lebhaftigkeit der erstgefaßten Idee“<sup>399</sup> (*disegno primo*) möglichst unmittelbar auf das Papier bringen. „Zweitens relativiert diese These unter der Voraussetzung ‚der Feinheit und Leichtigkeit des Umrisses‘<sup>400</sup> das klassizistische Dogma der notwendigen Verbindung von Schönheit und Ruhe zugunsten der Möglichkeit, einen leidenschaftlichen, transitorischen Moment darzustellen.“<sup>401</sup> Und drittens ist es möglich, die Komprimierungsformel ‚schön‘ und ‚erhaben‘ als ein Maximum an Ideen in einem Minimum an Zeit zu realisieren (was für alle Künste gilt).<sup>402</sup>

Kant begründete schließlich die theoretische Legitimation der Umrisszeichnung, indem er konstatierte, dass die Wahrnehmung des Schönen nur über die Linien und die Form möglich sei.<sup>403</sup> Die Zeichnung, die vormals nur als Grundlage der Künste angesehen wurde, erhält bei Kant eine Vorrangstellung. Die Zeichnung wäre das Wesentliche, die Farbe nur äußerer

<sup>394</sup> Vgl. Kamphausen 1941, S. 284 und Berefelt 1961, S. 176.

<sup>395</sup> Hogarth 1753, S. 76.

<sup>396</sup> Vgl. ebenda, S. 77. Auch Johann Georg Sulzer (1720-1779) spricht sich für die wellenförmige Linie aus, die in einer einzigen, unabgebrochenen Linie die ganze Figur umschließt. Zugleich betont Sulzer die Wichtigkeit der abwechselnden Stärke und Schwäche der Linien, die eine Voraussetzung für die Schönheit sei und vergleicht sie mit der Rhetorik: „So wie die Wörter der Rede, die Redesätze und ganze Perioden ihre verschiedenen Accente, Hebung und Abfall der Stimme haben müssen, um wol klingend zu seyn, so muß auch der Umriß, Ton und Stimm abändern.“ Sulzer 1774, Bd. 2, S. 1201.

<sup>397</sup> Oesterle 1999, S. 36f.

<sup>398</sup> Vgl. ebenda, S. 37. Siehe Hemsteruis 1796, S. 3-43.

<sup>399</sup> Hemsteruis 1796, S. 12.

<sup>400</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>401</sup> Oesterle 1999, S. 37.

<sup>402</sup> Vgl. ebenda, S. 37.

<sup>403</sup> Vgl. Cains 2004, S. 26. Siehe Kant 1790, § 14, S. 102f.

Reiz.<sup>404</sup> Trotzdem wurden die Form, die Linie und der Umriss nicht unabhängig vom Bedeutungs- und Ausdrucksträger verstanden. Sie waren für Kant lediglich heuristische Kategorien, um zu bestimmen, wie die Wahrnehmung von und das Urteil über die Schönheit zustande kommen.<sup>405</sup> In der frühen Romantik um 1800 stand nicht mehr die ideale Schönheit im Mittelpunkt des ästhetischen Programms, sondern die Suche nach der göttlichen Wahrheit, nach dem ‚Charakteristischen‘ in allen Dingen. Die Bildmittel selbst wurden jetzt zum wichtigsten Bedeutungsträger für Klarheit und Wahrheit der göttlichen Schöpfung. Friedrich Schlegel gilt als wichtigster Theoretiker dieser neuen Kunstauffassung.<sup>406</sup>

### 8.3. John Flaxman und die ‚Entstehung‘ des Umrissstils

Nach der Betrachtung des Stellenwertes der Linie beziehungsweise der Zeichnung in der ästhetischen Theorie, wird nun konkret auf die künstlerische Entstehung des Umrissstils eingegangen. Umrisse wurden bereits vor dem 18. Jahrhundert in Form von wissenschaftlichen Reproduktionen benutzt, beziehungsweise waren Umrisse in Musterbüchern für Handwerker seit jeher üblich.<sup>407</sup> Die Darstellung in Umrissen war hier aber noch aus praktischen Gründen der Funktion unterworfen. Dieser dienenden Funktion entäußerte sich der Umriss aber später, als er zu einem autonomen Darstellungsprinzip erhoben wurde und als eigenständiges, gestalterisches Bildmittel agierte. Wie bereits erwähnt, führt Rosenblum die Entstehung des Umrissstils auf die 1760er Jahre zurück, wobei die Werke der 1770er eine wichtige Rolle spielen. Der Künstler Füssli war in vielerlei Hinsicht bedeutend, im ikonographischen Bereich durch die künstlerische Behandlung unterschiedlicher Themen (wie aus Homer, Dante, Shakespeare, *Ossian* oder den *Nibelungen*), durch seine Bewunderung der idealisierten, übermenschlichen Figuren Michelangelos, aber vor allem stellt Rosenblum folgendes fest: “Fuessli abstracted line to a degree which almost approaches the extreme linear abstraction of a Flaxman, and how, concurrently, his pictorial structure moved towards that assertion of two-dimensionality which is one of the chief characteristics of the International Style of 1800.”<sup>408</sup>

Einen wichtigen Schritt in die Richtung autonomer Umrisse waren die Umrissstiche von Johann H. W. Tischbein nach antiken Vasen für die Publikation von Sir William Hamiltons (1764-1800) Vasensammlung.<sup>409</sup> Aufgrund der neuartigen Wiedergabe in reinen Umrisslinien

<sup>404</sup> Vgl. Kant, 1790, § 14, S. 102f. Bereits Du Fresnoy formuliert in seiner *De arte graphica* (Paris 1684) die Farbe als „complementum graphidis“ (zit. n.: Busch 1984, S. 180). Ähnlich äußerte sich Schiller 1801 bei der Schilderung seiner Eindrücke beim Besuch der Dresdner Gemäldegalerie von Ludwig Tieck (1773-1853) in: Schiller 1801, S. 328.

<sup>405</sup> Vgl. Cains 2004, S. 26.

<sup>406</sup> Vgl. ebenda, S. 26.

<sup>407</sup> Vgl. Schmidt 2004, S. 21.

<sup>408</sup> Rosenblum 1956, S. 38-40.

<sup>409</sup> Insgesamt gab Hamilton zwei Publikationsreihen heraus, die erste wurde von Pierre-Francois Hugues d'Hancarville (1719-1805) - 4 Bände, 1766/67 - gestochen, hier stand aber die Bestandsaufnahme im Vordergrund. Die zweite, weitaus

ohne Schattierung und Modellierung (Abb. 56) hatten die Reproduktionen großen Einfluss auf die Mode und den Geschmack der Zeit. Bei Tischbeins Umrissen stand nicht mehr die Altertumsforschung im Vordergrund, sondern er beabsichtigte in erster Linie die Antike den zeitgenössischen Künstlern als Muster vorzustellen, wobei die Umrisszeichnung als adäquate Vermittlung antiker Kunstprinzipien galt.<sup>410</sup> In der Einleitung zum Vasenwerk sagt auch Hamilton über die Vasenzeichnungen, dass sie ihm als vollkommener Ausdruck des Wesens der antiken Künstler galten:

Nach meinem geringen Dafürhalten, [...] sind unter allen Denkmälern des Alterthums keine der Aufmerksamkeit neuerer Künstler so werth, als diese leichten Zeichnungen auf den besten Vasen. Nur aus ihnen können sich unsere Künstler eine wahre Vorstellung von dem Geiste der alten griechischen Künstler, ihren Ideen und ihrer Ausführung machen. Was wir auf diesen Vasen finden, sind die einzigen Überreste alt-griechischer Zeichnungen, [...].<sup>411</sup>

Ging es Tischbein darum, Wesen und Prinzipien der antiken Kunst zu vermitteln, so setzten Benigne Gagneraux (1856-1795)<sup>412</sup> und Flaxman den Umrissstil erstmals außerhalb der Nachahmung der Antiken als zeichnerisches Hauptmittel ein und der Umriss wurde damit zum bildkonstituierenden Ausgangspunkt für eigenständige künstlerische Schöpfungen, die jede Außen- und Binnenform nur noch mit abstrakten Linien umschrieb (Abb. 57 bis 59).<sup>413</sup> Flaxman setzte seine Eindrücke der Vasenwerke<sup>414</sup> (und auch anderer Vorbilder wie der antiken Sarkophagskulptur und der älteren italienischen Malerei) frei in seinen Illustrationen zu Homer, Äschylos und Dante um.<sup>415</sup> Alles wird auf das Wesentliche reduziert, die Bildinhalte werden nur durch Umrisse erschließbar. Alle Linien zielen auf die durchlaufende Kontur und sind weder raum- noch atmosphärehaltig. Die Umrisslinie stellt sich damit konträr zum formauflösenden und farbenprächtigen Barock und Rokoko durch den Verzicht auf Farbe, auf malerische Effekte und räumlichen Illusionismus. Damit gewinnt der Umrissstil einen eigenständigen Wert und Flaxman gilt als Urheber dieser Stilart, die besonders in

---

bedeutendere Reihe, gestochen von Tischbein, wurde eigentlich aus finanziellen Beweggründen in Umrissen herausgegeben: *Collection of engravings from ancient vases*. Der erste Band erschien 1791, der zweite und dritte 1795 und der vierte erst 1803.

<sup>410</sup> Vgl. Hohl 1979, S. 204, Kat. Nr. 255a.

<sup>411</sup> Hamilton 1791, S. 43.

<sup>412</sup> Benigne Gagneraux reproduzierte 1792 18 Gemälde von sich und seinem Bruder Baptiste Claude (1765-1846) in reinen Umrissen: *Dix-huit extampes au trait composées et gravées à Rome*. Aber es handelt sich hier wiederum um keine Neuschöpfungen, sondern um, wenn auch zeitgenössische, Reproduktionen. Abbildungen der Umrisse in: Gagneraux 1983, S. 148-158, Kat. Nr. 70-87.

<sup>413</sup> Vgl. Müller 2004, S. 30.

<sup>414</sup> Flaxman kannte Hamiltons Publikationen sowie dessen Sammlung von antiken Vasen. Vgl. Irwin 1997, S. 302.

<sup>415</sup> Die Publikationsgeschichte der Illustrationen Flaxmans ist oft verwirrend, denn schon vor der offiziellen Veröffentlichung wurden die Stiche (wahrscheinlich von seinem Stecher Tommaso Piroli) verbreitet. Ab 1792 zeichnete Flaxman seine Illustrationen zu Homers *Ilias* und *Odyssee* und zu Dantes *Göttlichen Komödie*. Die Illustrationen zu Dante erschienen bereits 1793, die zu Homer offiziell erst 1805. Ab 1793 arbeitete Flaxman an den Umrissen zu den Tragödien des Äschylos, die 1795 erschienen. Siehe u. a.: Symmons, 1979, S. 180.

Deutschland Nachahmung fand.<sup>416</sup> Allerdings muss man anmerken, dass Flaxman als Bildhauer seine Umrisse nicht als fertige Werke betrachtete, sondern er gedachte diese ursprünglich in Flachreliefs umzusetzen.<sup>417</sup> Das Publikum fasste seine Illustrationen aber anders auf: „Gerade das ‚Unausgeführte‘, der scheinbar unmittelbare Einblick in die schöpferischen Gedanken des Künstlers machten den großen Reiz dieser Blätter aus.“<sup>418</sup>

Flaxmans Umrissillustrationen wurden bis in die Mitte der 1840er Jahre in mehr als 19 Editionen herausgegeben<sup>419</sup> und mit ihnen gab er ein Formenrepertoire vor, das in der Folge vielfach von Künstlern kopiert und produktiv rezipiert wurde, so auch von Jean-Antoine Gros (1771-1835), Goya, Runge<sup>420</sup> oder Koch.<sup>421</sup> Eine Ursache für die durchschlagende Wirkung der Illustrationen im deutschsprachigen Raum liegt nach Hohl in ihrer spezifischen Formensprache: „Ihr von der Antike abgeleiteter, konsequent vereinfachter Umrißstil bedeutete den Zeitgenossen – bei all seinem formalen Raffinement – eine produktive Ursprünglichkeit, wie sie in Deutschland in verschiedenen künstlerischen Ansätzen, bei Runge und den Nazarenern, als Ausgangspunkt einer neuen Kunst gesucht wurde.“<sup>422</sup> Durch Winckelmann wurde das Antikenverständnis geweckt und nach ihm erfüllte sich das antike Formideal im Umriss. Nachträglich wird das durch die idealistische Ästhetik Kants unterstützt.

Ausschlaggebend für die positive Aufnahme der Flaxmanschen Umrisse in Deutschland dürfte aber August Wilhelm Schlegel oft erwähnter Aufsatz *Über Zeichnungen und Gedichte zu John Flaxmans Umrisse* von 1799 gewesen sein, in dem er sich hauptsächlich mit Flaxmans Illustrationen zu Dantes *Göttlichen Komödie* auseinander setzte.<sup>423</sup> Einleitend kritisiert Schlegel den Stand der damaligen Buchillustration und gedenkt sie einer Reform zuzuführen. Erfuhr die Buchillustration zuvor wenig Beachtung, so bekommt sie nun bei Schlegel eine positive Wertung. Zudem fordert Schlegel, dass die Darstellungsweise dem Stoff entsprechen soll und darüber hinaus bestimmt er die zyklische Form der Illustrationen als zukunftsweisend. Durch Schlegels Aufsatz kommt es zu einer bedeutenden Neubewertung der Umrisse, die er als adäquate Darstellungsweise für die Illustration ansieht: Der wesentliche Vorteil der Umrisse liege darin,

[...] daß die bildende Kunst, je mehr sie bei den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast

<sup>416</sup> Vgl. Rühmann 1930, S. 16.

<sup>417</sup> Vgl. Bindmann 1979, S. 47.

<sup>418</sup> Cains 2004, S. 24.

<sup>419</sup> Vgl. Campbell 1993, S. 35: Die Illustrationen Flaxmans wurden in London, Paris, Rom, Hamburg, Leipzig, Berlin, Amsterdam, Mailand, Florenz, Karlsruhe, St. Petersburg und New York veröffentlicht.

<sup>420</sup> Über Runges Auseinandersetzung mit Flaxman siehe Berefelt 1961, S. 169-182 oder Symmons 1984, S. 211-219.

<sup>421</sup> Siehe hierzu v. a. Symmons 1984, S. 219-226.

<sup>422</sup> Hohl 1979, S. 201, Kat. Nr. 255a.

<sup>423</sup> Vgl. A. W. Schlegel 1799, S. 193-246.

Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemälde sie durch entgegenkommende Befriedigung gefangen nimmt.<sup>424</sup>

Ebenso sparsam solle der Dichter mit bildhaften Mitteln der Sprache umgehen, dann komme es zu einem ausgewogenen Wechselverhältnis von Bild und Text. Aufgrund der reduzierten Bildsprache werde die Phantasie des Betrachters zum Ergänzen aufgefordert, das heißt, es bleibt ein Spielraum für die Vorstellungskraft (wie bei dem Text) offen. Damit kommt es zu einer Verlagerung der Ausdruckskraft des Bildes weg vom Dargestellten hin zu den Darstellungsmitteln<sup>425</sup> und das ‚wie‘ rückt in den Mittelpunkt der künstlerischen Schaffenskraft. „Indem die Konturzeichnung die Vorstellungskraft nicht einschränkte, rückte sie entsprechend dem zeichenhaften Charakter des Wortes auf die Ebene romantischer Vieldeutigkeit und diene so dem Streben nach einer Einheit der Künste.“<sup>426</sup> Damit formuliert Schlegel den Funktionswandel der klassizistischen Umrisszeichnung, der bei Koch wie auch bei Runge romantische Qualitäten aufzeigt.<sup>427</sup> Nach Schlegel erfülle allein Flaxman seine Forderungen: „Alle diese Vortheile hat Flaxman meisterhaft benutzt. [...] Alles ist mit dem wenigsten gemacht; seine Umrisse vereinigen die bedeutsame Keckheit des ersten Gedankens mit der Sorgfalt und Zierlichkeit der ausgeführtesten Behandlung.“<sup>428</sup>

Aber auch kritische Stimmen zu der Illustrationsweise Flaxmans blieben nicht aus. Der dänische Archäologe George Zoega berichtet zum Beispiel schon 1793 von Flaxmans Illustrationen zur *Odysee*:

Sie bestehen aus bloßen Contouren und sind zum größten Teil componiert im Geschmack der Vasenmalereien, sowohl was die Simplizität der Figuren als auch die Eleganz der Draperien und des Meublement angeht. Überhaupt sind sie sehr hübsch und finden hier großen Beifall, ungeachtet, daß gar viel noch im Detail auszusetzen ist. Der Zeichner hat oft den Poeten mißverstanden, die Composition ist oft undeutlich, zuweilen grotesk, bei den Costumen sind viele Fehler begangen und ganz allgemein fehlt den Figuren das Charakteristische. [...] ihr soll eine andere Suite mit Sujets aus der Illias folgen. Einige Zeichnungen sind schon begonnen worden, und sie werden ohne Zweifel die vorigen übertreffen, genauso wie diese Suite ungleich besser ist als eine andere, die der gleiche Künstler nach Dante componiert hatte und die keine Aufmerksamkeit verdient.<sup>429</sup>

Gerade was Schlegel an Flaxmans Illustrationen positiv begrüßte, bewertete Goethe kritisch und so ist besonders das „Andeutende“ für Goethe das Kennzeichen für Dilettantismus, weshalb er Flaxman in seinem kurzen Aufsatz *Über die Flaxmanischen Werke* (1799)<sup>430</sup> als

<sup>424</sup> A. W. Schlegel 1799, S. 205.

<sup>425</sup> Vgl. Neuwirth 1989, S. 115.

<sup>426</sup> Strasser-Klotz 2005, S. 97.

<sup>427</sup> Vgl. ebenda, S. 97.

<sup>428</sup> A. W. Schlegel 1799, S. 206f.

<sup>429</sup> Zit. n.: Jorres 1991, S. 68f.

<sup>430</sup> Vgl. Goethe 1799, S. 183-185. Der Aufsatz ist datiert auf den 1. April 1799, erschien aber erst 1896 im 47. Band der Weimarer Preisaufgaben.

„Abgott aller Dilettanten“<sup>431</sup> bezeichnet.<sup>432</sup> Flaxman könne nicht komponieren und er strebe ohne Originalität und Beherrschung der Mittel nach Natur- statt Kunstwahrheit.<sup>433</sup> Goethe erkannte bereits, dass für Flaxmans Illustrationen neben der Antike auch die christlich-mittelalterliche Kunst bestimmend war und gerade aufgrund dieser Synthese sei der Eindruck wahrer und unverstellter Einfachheit erschlichen.<sup>434</sup> Auch steht Goethe der zyklischen Form der Illustrationen Flaxmans, die Schlegel anpreist, missbilligend gegenüber: „Merkwürdig ist’s, daß diese Zeichnungen dergestalt cyklisch sind, daß sich keine einzige darunter findet, die man in einem Gemähde völlig ausgeführt zu sehen wünschte.“<sup>435</sup> Trotz aller Kritik behauptet Goethe aber in seiner Schrift *Laokoon* (1798), dass das Urbild Abstraktion und sinnliche Verdichtung im Umriss vereinige und damit spricht er auch der sinnlich-geistigen Verdichtungsleistung des Umrisses einen positiven Wert zu.<sup>436</sup> Darüber hinaus lässt er Flaxmans Werk in seinen Erläuterungen zu der Preiserteilung der Weimarer Preisaufgaben von 1803 durchaus als vorbildliches Muster gelten, findet ihn aber verbesserungswürdig.<sup>437</sup> Diskussionen um den Umriss entstanden auch deswegen, weil der reine Umriss in der Natur nicht existiert, ebenso wenig wie bei antiken Skulpturen oder in der Vasenmalerei. Dass der Umriss etwas Künstliches sei, darauf basiert zum Beispiel die Kritik von George Cumberland (1754-1848) an Tischbeins Vasenzeichnungen in dessen Schrift: *Thoughts on Outline* (London 1796).<sup>438</sup>

#### **8.4. Die Sehnsucht nach dem ‚primitiven‘ Ursprung und die historische Dimension der Umrisse**

Wie bereits erwähnt, kommt in den Umrissen die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, dem Archaischen zum Ausdruck. Als Mentor dieser Sehnsucht galt Winckelmann. Den idealen Lebenszustand und die ideale Kunst sah er in der griechischen Antike und in der frühen Renaissance verwirklicht. Winckelmann rief daher zur Nachahmung der „Alten“ auf, um diesen Zustand wieder hervorzurufen und die Kunst zu erneuern: „Der einzige Weg, groß und wenn möglich unnachahmlich zu werden, führt über die Nachahmung der Alten [...]“.<sup>439</sup> Die griechische und die mittelalterliche Kunst wurden damit zum Programm.

<sup>431</sup> Goethe 1799, S. 183.

<sup>432</sup> Über den Begriff „Dilettantismus“ bei Goethe siehe z. B. Schuster 1979, S. 32-35.

<sup>433</sup> Vgl. Strasser 1989, S. 7.

<sup>434</sup> Vgl. Schuster 1979, S. 33.

<sup>435</sup> Goethe 1799, S. 185.

<sup>436</sup> Vgl. Oesterle 1999, S. 28. Siehe Goethe 1798, S. 164.

<sup>437</sup> Vgl. Goethe 1803, S. 391.

<sup>438</sup> Vgl. Weissert 2007, S. 675f.

<sup>439</sup> Winckelmann 1755, S. 4. Wenn Winckelmann die Nachahmung der griechischen Kunst postulierte, bedeutete das nicht einfaches Kopieren derselben, sondern die Künstler sollten nach den wesentlichen ästhetischen und moralischen Qualitäten der Griechen streben, die Winckelmann mit „edle Einfalt“ und „stille Größe“ umschrieb.

In den Umrissen enthalten ist damit auch eine historische Dimension. Die Betonung des Konturs entspricht entwicklungsgeschichtlichen Frühstadien, und man hoffte durch die Rückkehr zu den Wurzeln der Kunst, eine Änderung im allgemeinen Geschmack zu bewirken und einen neuen Anfang in der Kunst zu setzen. Die Entwicklung der Kunst von ihrem Aufstieg bis zu ihrem Verfall wird von Winckelmann mit der Periodisierung des Lebens gleichgesetzt, als organischer Zyklus von Wachsen, Reife und Verfall. Durch eine weitere Analogiesetzung, nämlich mit dem Lebenszyklus, führt das zum ‚Kult der Kindlichkeit‘<sup>440</sup> der von Schiller auf eine allgemeinere Ebene der Diskussion gehoben wird: „Unsre Kindheit ist die einzige unverstümmelte Natur, die wir in der kultivierten Menschheit noch antreffen, daher es kein Wunder ist, wenn uns jede Fußstapfe der Natur außer uns auf unsere Kindheit zurückführt.“<sup>441</sup> In Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) wird das Kind den antiken Griechen als gleichwertig gegenübergestellt.<sup>442</sup> Die Ursprünglichkeit des Kindes geht damit nahtlos über in die Gedanken zur Ursprünglichkeit des antiken Griechenlandes und des Mittelalters und stellt damit die Vergegenwärtigung dieses Ideals dar. Gleichzeitig wird der Umriss aber wegen dessen Fähigkeit, durch Fernwirkung zu abstrahieren und imaginativ zu verdichten, bei Winckelmann zum Chiffre für die Unwiederbringlichkeit antiker Kunst komprimiert.<sup>443</sup> Er vergleicht die Forschung nach den Antiken mit der Geliebten, die den Liebsten mit einem Schiff auf dem Meer schwinden sieht:

So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wiederzusehen, mit betränkten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, das wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden getan haben.<sup>444</sup>

Die sehnsüchtige Suche gerät in den Bereich des imaginierten Sehens, da das Gesuchte – die für immer verlorene antike Kunst – nur mehr als bereits entfernter „Schattenriss“ erscheint. Damit ist der Umriss einerseits ein „projektives Zeichen“<sup>445</sup> und andererseits, so Goethe, ein „Merkzeichen der Erinnerung“<sup>446 447</sup>.

In einer weiteren Analogiesetzung wird der Schaffensprozess selbst dem historischen Prozess angeglichen. Die Skizze, die Zeichnung und die Ölstudie gewinnen an Bedeutung bis hin zur vollständigen Autonomie. Durch den ‚unfertigen‘ Status der Umrisse ordnen sich diese in die

<sup>440</sup> Ausführlicher dazu (mit weiterführender Literatur) Neuwirth 1987, S. 60-88.

<sup>441</sup> Schiller 1795, S. 875.

<sup>442</sup> Vgl. ebenda, S. 861-936.

<sup>443</sup> Vgl. Oesterle 1999, S. 28.

<sup>444</sup> Winckelmann 1764a, S. 336.

<sup>445</sup> Oesterle 1999, S. 29.

<sup>446</sup> Goethe 1816/17, S. 241.

<sup>447</sup> Vgl. Oesterle 1999, S. 29.

Reihe der Skizzen und Studien ein<sup>448</sup>, was der Grund dafür ist, dass man den radikalen Primitivismus um 1800 fast ausschließlich in der Zeichnung und der Druckgraphik findet.<sup>449</sup>

Busch konstatiert eine doppelte historische Dimension in der Umrisslinie: Die kunsthistorische, in der ‚nur‘ formal auf die Kunst der Antike und der Renaissance zurückgegriffen und auch auf neue Inhalte angewendet wird und eine allgemeingeschichtliche, da die Mythen der Geschichte angehören.<sup>450</sup>

Die Geschichtlichkeit eines Themas kommt in seiner Darstellung zum Vorschein und der Umrissstil galt damit als adäquate Umsetzung heroischer Stoffe. Zunächst war die Umrisszeichnung der klassischen Literatur formal und thematisch verpflichtet. Schließlich aber ist die Antike nicht mehr unbedingtes Vorbild und wird sogar Gegenstand von Ironisierungen.<sup>451</sup> Aufgrund der Suche nach Ursprünglichkeit wurden in der Folge auch Werke der italienischen Renaissance sowie nordische Mythologien in Umrissen illustriert. Dieses Nebeneinander von griechisch-klassizistischer und nordisch-mittelalterlicher Epik ist für die Epoche als typisch anzusehen.<sup>452</sup> Zunächst waren klassische Stilprinzipien und nichtklassische Stoffe im Werk einzelner Künstler getrennt, es kam dann zusehends zu einer Verschmelzung von klassizistischer Technik mit modernen Inhalten.<sup>453</sup> Hohl zieht einen Vergleich zwischen der Bildwelt von Flaxmans Illustrationen und jener zu *Ossian*, in beiden wurde das „Sublime“ verehrt:

Ossian wie Homer wurden als Dichtungen einer großen heroischen Vorzeit verstanden, und Homer wurde von Flaxman mit der christlich geprägten Sensibilität illustriert, die auch für die Ossian-Rezeption um 1800 charakteristisch ist. Dies erklärt, weshalb Flaxmans Stil auch auf die mittelalterlich-christliche Dichtung Dantes anwendbar erschien, und sogar als adäquat dafür verstanden werden konnte.<sup>454</sup>

Durch die Verwendung nicht-antiker Stoffe kommt es nach 1800 zu Veränderungen im Umrissstil so wie zu der Verwendung von altdeutschen Kostümen und gotischen Architekturdetails. Der umgebende Raum wird nun im Gegensatz zu Flaxman nicht mehr flächig abstrakt behandelt, stattdessen treten naturalistisch motivierte Gegenstände auf als Folge der zeitgemäßen Auffassung handwerklich genauer Naturwiedergabe, die man in der ‚altdeutschen‘ Kunst wieder zu finden glaubte.<sup>455</sup> Durch die Aufgabe der dominierenden Rolle der menschlichen Figur trat die Gestaltung des Raumes und der Landschaft immer mehr

<sup>448</sup> Vgl. Hildebrand-Schat 2004, S. 115.

<sup>449</sup> Vgl. Neuwirth 1987, S. 112.

<sup>450</sup> Vgl. Busch 1988, S. 129f.

<sup>451</sup> Zum Beispiel in Johann Heinrich Rambergs (1763-1840) Illustrationen: *Homers Ilias seriös und comisch* (21 Blätter, 1827/28), Gea 1871.

<sup>452</sup> Vgl. Hildebrand-Schat 2004, S. 72.

<sup>453</sup> Vgl. ebenda, S. 73.

<sup>454</sup> Hohl 1979, S. 201.

<sup>455</sup> Vgl. Hildebrand-Schat 2004, S. 77.



in den Vordergrund und wurde laut Timm das zentrale Gestaltungsproblem bei der Verwendung des Umrissstils nach 1800.<sup>456</sup> Gleichzeitig erfolgte eine Orientierung an der Ikonographie und den Kompositionsweisen des Mittelalters.<sup>457</sup>

Die Verwendung eines klassischen Stils und unklassischer Inhalte führte zu einer Diskrepanz zwischen Form und Inhalt. Die Einheit wurde laut Schlegel erst durch die sinnstiftende Phantasie des Betrachters wieder hergestellt.<sup>458</sup> Busch stellt bei Flaxman folgende Charakteristika und Kompositionsprinzipien fest (Abb. 57 bis 59): Achsensymmetrische Anordnung, rhythmische Reihung, gänzliche Frontalität und Bildparallelität der Figuren, Brüche im Raumkontinuum und das Fehlen eindeutiger Körper-Raum-Relationen. „Daraus resultiert eine Form-Inhalt-Divergenz; das hohe Maß an formaler Abstraktion sorgt einerseits für die Möglichkeit der Wahrnehmung einer autonomen bildimmanenten Ordnung, andererseits lässt sie dem Betrachter Raum, die Form-Inhalt-Divergenz als sinnkonstituierend in sich aufzuheben.“<sup>459</sup> Dadurch, dass sich die Flächen- und Raumwerte durchdringen, kommt es zu einem Kommunikationsproblem wie bei Carstens' ‚Der schwermütige Ajax und Tekmessa‘ (Abb. 60). Ein Beispiel für das Auseinanderfallen vom gegenständlicher und räumlicher Logik lässt sich bei Flaxman Zeichnung ‚Die Nacht den Schlaf vor dem Zorne des Zeus bergend‘ (Abb. 57) feststellen. Hier ist ebenfalls kein eigentlicher Handlungsablauf dargestellt und die Körper- und Raumverhältnisse folgen einem nicht nachvollziehbaren Maßstab, was der Auffassung eines klassischen Historienbildes widerspricht.<sup>460</sup> Die Charakteristika bei Flaxman und auch bei Carstens wie Symmetrie, rhythmische Reihung, Isolierung oder das Aufgehen der Figur im Flächenwert, lassen keinen Raum um den das Personal beherrschenden Helden im Bild mehr zu und damit wird der klassische Held unmöglich.<sup>461</sup> In Flaxmans ‚Prozession der Trojanischen Frauen‘ (Abb. 58) beispielsweise sind alle Figuren vollständig bildparallel, friesartig aufgereiht, womit es zu einer Isolierung der Einzelfiguren kommt und gleichzeitig die Kennzeichnung einer Hauptperson – wie sie nach Sicht Goethes eine klassische Historie ausmacht – nicht mehr möglich ist.<sup>462</sup>

---

<sup>456</sup> Vgl. Timm 1986b, S. 54.

<sup>457</sup> Vgl. Hildebrand-Schat 2004, S. 77.

<sup>458</sup> A. W. Schlegel 1799, S. 205.

<sup>459</sup> Busch 1988, S. 126.

<sup>460</sup> Vgl. ebenda, S. 126.

<sup>461</sup> Vgl. ebd., S. 130.

<sup>462</sup> Vgl. ebd., S. 122.

### 8.5. Die Doppelfunktion der Linie und die Suche nach dem ‚Charakteristischen‘ durch Abstraktion

Wie kann der Künstler anhand der Linie darauf hinweisen, dass sein Gegenstand auf zweifacher Weise wahrzunehmen ist, das heißt, dass die Linie zugleich als autonom und gegenstandsbezeichnend zu verstehen ist? Flaxman, aber auch Carstens verwirklichten dieses Ziel mittels Abstraktion beziehungsweise Stilisierung.<sup>463</sup> Die Linie erhält damit eine neue Funktionsbestimmung, sie ist gegenstandsbezeichnend und formale abstrakt zugleich<sup>464</sup>, was sie für eine ausgezeichnete Verdichtungsleistung prädestiniert.<sup>465</sup>

Als Beispiel für die Suche nach dem ‚Charakteristischen‘ im Umriss bringt Busch Carstens’ Zeichnung ‚Der schwermütige Ajax und Tekmessa‘ (Abb. 60), denn auch Carstens war um die Lösung des Charakteristischen vorrangig durch den Umrissstil bemüht. In dieser Zeichnung ist mit dem völlig abstrakten Rundschild zwischen den beiden Figuren die Doppelfunktion der Linie stärker als bei Flaxman betont.<sup>466</sup> Die Szene ist eine handlungslose Zustandsschilderung, für die ein Formäquivalent gesucht wird. Die Figuren sind wie bei Flaxman völlig bildparallel angeordnet und ohne jeden Kontakt in ihre jeweilige Form eingebunden. Jede Form folgt dem abstrakten Rundschild, welches damit die Bildeinheit erst stiftet.<sup>467</sup> Die Flächen- und Raumwerte durchdringen sich. „Das Entscheidende an Carstens Form der Charakterisierung ist darin zu sehen, dass sie bewusst nicht im Nachahmungsakt sich vollzieht, sondern in der Imagination sich bildet und sodann allein abstrakten Bilderfordernissen sich fügt.“<sup>468</sup>

---

<sup>463</sup> Vgl. Busch 1981, S. 88.

<sup>464</sup> Vgl. Busch 1988, S. 122. Zu der Doppelfunktion der Linie siehe auch Busch 1981, S. 88-90 und 1984, S. 190-192.

<sup>465</sup> Vgl. Oesterle 1999, S. 36.

<sup>466</sup> Vgl. Busch 1988, S. 127.

<sup>467</sup> Vgl. ebenda, S. 127.

<sup>468</sup> Ebd., S. 129.

## 9. Koch und der Umrissstil

In diesem Kapitel soll Kochs Positionierung als Umrisszeichner verortet werden, indem sein Verhältnis zu Flaxmans und Carstens' Umrissen herausgearbeitet werden soll. Durch unterschiedliche Stilisierungs- und Abstraktionsprozesse kommt es bei verschiedenen Künstlern zu einer sehr weiten Spannbreite der Ausdruckswerte und Gestaltungsintentionen des Umrissstils. Grundsätzlich kann man feststellen, dass um die Jahrhundertwende ein Wandel der Umrisslinie von strengen, am klassizistischen Ideal orientierten Formen zu einer zunehmenden Komplexität in Räumlichkeit, Detailausführung und Linienduktus erfolgt<sup>469</sup>, wie sie sich auch in den Zeichnungen Kochs zu *Ossian* zeigt. Seine Zeichnungen sind nicht mehr im reduzierten, klassizistischen Umrissstil eines Flaxman gehalten, sondern weisen inhaltlich wie formal bereits auf eine ‚romantische‘ Auffassung der Umrisslinie hin. Um diese Entwicklung darzustellen, erscheint es notwendig, den asketisch-reduzierten Umrissstil bei seinem ‚Erfinder‘ Flaxman näher zu betrachten, um die Gemeinsamkeiten, vor allem aber die Unterschiede, zwischen Flaxman und Koch aufzuzeigen.

Koch kannte die Umrissillustrationen Flaxmans und kopierte einzelne Motive über 20 Jahre lang. Der Einfluss Flaxmans auf Koch wird jedoch in der Forschung allgemein als eher gering eingeschätzt<sup>470</sup>, Koch übernahm sehr wohl motivische und formale Anregungen Flaxmans – in erster Linie in seinen Dante-Illustrationen – gestaltete seine Zeichnungen aber bewusst anders als Flaxman, wie er in einem Brief von 1802 an Frauenholz anmerkte:

Der Engländer Flaxman hat ebenfalls vor vielen Jahren schon die göttliche Komödie nebst der Odyssee, Iliade und den griechischen tragischen Dichtern in Konturen durch Tommaso Piroli radieren lassen. Ich bin versichert, meine Kompositionen [zu Dantes *Göttlicher Komödie*] werden nicht die mindeste Ähnlichkeit mit den Flaxmanischen haben, denn diese sind im Hetrurischen Vasengeschmack und niemals ist der ganze Gegenstand, sondern nur einzelne Gruppen desselben vorgestellt; und sollte ich das Werk selbst radieren oder durch andere radieren lassen, so muß es mit Schatten und Licht radiert werden.<sup>471</sup>

Beispielsweise übernimmt Koch in der Zeichnung ‚Die Strafe der Diebe‘ (Abb. 61) das Motiv zweier von einer Felsbrücke herabblickenden Dichter aus Flaxmans Dantezeichnung 31 - ‚Graben der Seuchen‘ (Abb. 59) - sowie Kampfmotive aus Flaxmans Blättern 26 und 18.<sup>472</sup> In der Zeichnung ‚Paolo und Francesca‘ ist Flaxmans Ausführung (Abb. 62) trotz aller Unterschiede die Grundlage für Kochs entsprechende Szene (Abb. 63).

<sup>469</sup> Vgl. Hildebrand-Schat 2004, S. 115.

<sup>470</sup> Vgl. Symmons 1984, S. 194.

<sup>471</sup> Brief 2, S. 114.

<sup>472</sup> Vgl. Hohl 1979, S. 211, Kat. Nr. 268a.

Durch den Vergleich mit Kochs Dante-Zeichnungen (Abb. 61, 63 bis 65) wird ersichtlich, dass sich seine linearen Zeichnungen wesentlich von Flaxmans unterscheiden. Am eindeutigsten wird das bei der Kontur ersichtlich: Für Flaxman spielt die Kontur eine essentielle Rolle, bei Koch herrscht sie nicht über die Binnenzeichnung. Koch wendet die Umrisslinie nicht so konsequent an wie Flaxman, die Zeichnungen sind reicher und die Binnenzeichnung detaillierter ausgeführt. Bei Flaxman hingegen sind die Umrisse auf die Körper, wichtige Muskelpartien und Gewandfalten beschränkt. Kochs Strich ist impulsiver, lockerer im Fluss und dynamischer im Auf- und Abschwellen der Linien als Flaxmans knappe Linienführung. Damit entfernt sich Koch von der asketisch wirkenden, formal reduzierten Gestaltungsweise Flaxmans. Allerdings verzichtet auch Koch im Großteil seiner Zeichnungen auf eine körperhafte Modellierung mittels „Licht und Schatten“<sup>473</sup>. Flaxman setzt, wie auch Carstens, nur das notwendigste Personal ein, Kochs Szenen sind meist vielfigurig. Die Frontalität und die strikte Bildparallelität sind aufgehoben und die von Flaxman bevorzugte Profilstellung aufgelockert. Zusätzlich agieren die Figuren bei Flaxman in einer schmalen Raumschicht und es gibt Brüche im Raumkontinuum. Bei Koch agieren die Figuren in einer breiten, tiefen Raumschicht und zwischen den Körpern und dem Raum werden eindeutige Beziehungen hergestellt. Die räumliche Umgebung hat, obwohl die menschliche Figur noch die Hauptrolle spielt, deutlich an Bedeutung gewonnen. Hier ist auf Carstens hinzuweisen, der bereits in den Zeichnungen zu den *Argonauten* der landschaftlichen Umgebung mehr Aufmerksamkeit als Flaxman schenkte. Koch verzichtet nicht auf räumliche Tiefe und perspektivische Verkürzungen, ebenso wenig vermeidet er Überschneidungen. Kochs Zeichnungen sind im Gegensatz zu den starren Formen und der steifen Symmetrie Flaxmans von Dynamik geprägt. Im Unterschied zu Flaxmans Darstellung ‚Die Dante-Barke‘ (Abb. 66) ist Kochs Umsetzung der gleichen Szene aus dem Inferno - ‚Der Kahn Charons‘ (Abb. 67) - detaillierter ausgeführt, mit mehr Personal und wirkt dynamischer. In den gejagten Figuren im Hintergrund und in einigen Bootspassagieren zitiert Koch Flaxmans Figuren aus den Entwürfen des Infernos.<sup>474</sup>

Bereits Ende der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts nimmt Koch als einer der ersten der Deutsch-Römer den Umrissstil, der Anfang der 90er Jahre in Rom aufkam, auf. Er zeichnete in Umrisslinien mit der Feder über vor der Natur entstandene Bleistiftskizzen, um sie zu vereinfachen und zu präzisieren. Ebenso verwendete er später in seinen Nachzeichnungen figürlicher trecentesker und quattrocentesker Wandmalereien in Florenz und Pisa 1803

<sup>473</sup> Vgl. Brief 2, S. 114.

<sup>474</sup> Vgl. Symmons 1979, S. 183, Kat. Nr. 215.

ebenfalls den Umrissstil.<sup>475</sup> Bevor er aber an eigene figürliche Kompositionen im Umrissstil, wie zu Macpherson und Dante, heranging, hatte er die Möglichkeit sich an Carstens' linearen Stil zu schulen, indem er 1799 dessen Umrisse zu dem *Argonautenzug* (Abb. 38 und 40) vollendete und stach. Daher kann man annehmen, dass Koch in seiner Anwendung des Umrissstils unmittelbar von seinem Malerkollegen Carstens angeregt wurde. Dessen Zeichnungen sind ebenfalls von einer linearen Verminderung der Bildsprache geprägt (Abb. 37, 39, 68 und 69).<sup>476</sup>

Jedoch gestaltete Carstens seine Umrisse schon anders als Flaxman: Er hatte bereits eine freiere und sinnlichere Auffassung von der Umrisslinie und sein an Raffael und Michelangelo geschultes Körpergefühl unterscheidet sich von Flaxman, der sich mehr am antiken Schönheitskanon orientierte. Blatt 15 (Abb. 68) aus dem *Argonautenzyklus* zeigt eine mit Flaxman vergleichbare Reduktion der Formen (Abb. 62):

Anders als Flaxman, geht Carstens von körperhaften Gestalten und von einer Bildbühne aus, die allerdings in ihrer kastenförmigen Einfachheit an Werke der italienischen ‚Primitiven‘ erinnert. Doch werden auch bei Carstens alle perspektivischen Werte durch ein transparentes Liniensystem auf die Fläche bezogen, so dass etwa das Standbild der Göttin in seiner räumlichen Erscheinung in der Schwebe bleibt.<sup>477</sup>

Carstens reduzierte den Abstraktionsgrad in seinem *Argonautenzyklus* (Abb. 37, 39, 68 und 69) indem er die Landschaft detailreich ausführte und raumschaffende Elemente wie Überschneidungen, Verkürzungen und volumenhafte Körperlichkeit einführte. Durch die differenziert gestaltete Landschaft zeigt sich, dass der Umrissstil über die Figurenzeichnung hinausgehen kann.<sup>478</sup> Damit durchbricht Carstens aber das reine Flächenprinzip und kommt, wie im vorhergehenden Kapitel beschrieben, mit den ursprünglichen Intentionen des Umrissstils in Konflikt.

Die enge Freundschaft zwischen Carstens, der seit 1792 in Rom lebte, und Koch, der sich im Frühjahr 1795 in Rom niederließ, nahm mit Kochs Begeisterung über Carstens' Ausstellung rein zeichnerischer Kompositionen in der Casa P. Battoni 1795 ihren Anfang. Koch war fasziniert von Carstens' kühner Darstellung des nackten, menschlichen Körpers und seiner neuen Auffassung der Antike, in der er Winckelmanns Lehren erfüllt sah.<sup>479</sup> Erst durch Carstens lernte Koch die Antike wirklich kennen, Michelangelo und Raffael wurden seine Vorbilder und es eröffnete sich ihm der Zugang zu Themen aus der nordischen Mythologie, der Antike und der Renaissance. In der Folge schloss sich Koch dem Kreis um Carstens an,

<sup>475</sup> Siehe Jenni 1995, S. 163-190.

<sup>476</sup> Vgl. Neuwirth 1989, S. 11.

<sup>477</sup> Hohl 1979, S. 209, Kat. Nr. 265.

<sup>478</sup> Vgl. Timm 1986a, S. 53, Kat. Nr. 16.

<sup>479</sup> Vgl. Jaffé 1905, S. 25.

dessen Einfluss nicht nur in den Zeichnungen zu *Ossian* zu beobachten ist, sondern auch in zahlreichen anderen Werken, so – wie schon Jaffé betonte<sup>480</sup> – in den ersten Blättern zu Dantes *Göttlichen Komödie*, die ebenfalls im Umrissstil Carstens' gehalten sind.

Carstens selbst hat keine seiner Umrisszeichnungen publiziert, als aber Koch die 24 teilweise unvollendeten Vorzeichnungen zum *Argonautenzug*<sup>481</sup> aus dem Nachlass Carstens', der 1798 starb, von Fernow erhielt, vollendete er diese und stach sie in Umrissmanier in Kupfer. 1799 wurden diese Stiche veröffentlicht. Der *Argonautenzug* Carstens' wird als das „erste deutsche Buch im Stile klassizistischer Umrisszeichnungen“<sup>482</sup> angesehen, dem eine Vielzahl an Umrissillustrationen folgte.<sup>483</sup> In den Vorzeichnungen zu *Ossian* schließt Koch, wie bereits mehrmals erwähnt, formal an Carstens' *Argonautenzyklus* an. Carstens konnte aufgrund seines schlechten gesundheitlichen Zustandes die Blätter zum *Argonautenzug* nicht mehr fertig stellen. Daher vollendete Koch die Zeichnungen und setzte sich dadurch intensiv mit Carstens' Stil auseinander.<sup>484</sup> In seinen *Gedanken eines in Rom lebenden Künstlers* erteilt Koch Auskunft über seine Überarbeitung der Originale:

Ich radierte diese Umrisse nach dem Tode dieses Künstlers, aber wenige dieser Blätter geben von ihm einen richtigen Begriff, aber nicht durch mein Verschulden, wie es sein Biograph [Fernow] vorgibt, und dessen Gewohnheit es war, daß er aus jedem Bagatell zu einem ungeheuren Werk machte, daß man glauben möchte, hier seien alle Türen zu etwas Besserem verschlossen, denn wirklich 3 oder 4 Stücke ausgenommen, sind diese Kompositionen nichts Sonderliches und 6 Stücke mußte ich noch auszeichnen, denn es war oft kaum der Ort angezeigt, wo eine Figur hin sollte. Die Komposition konnte also durch mich nicht verdorben werden, ohnedem waren alle nur Skizzen und doch spricht jener Mensch davon, als ob es große Werke wären.<sup>485</sup>

Die Händescheidung von Koch und Carstens ist allerdings schwierig und umstritten, denn die „[...] Linien schließen sich kaum jemals zu großen Strichakkorden zusammen, die die Handschriften sofort trennbar machen würden.“<sup>486</sup> Neuwirth beschreibt die Charakteristika der Zeichnungen wie folgt: Erstens bestehen diese eher aus einzelnen Linien (außer Laubmassen und Landschaftsdetails von Koch) und zweitens könne man bei den vereinzelt Linien zwei Festigkeitsgrade unterscheiden, wobei die leichter und fester gedrückten

<sup>480</sup> Vgl. Jaffé 1905, S. 14.

<sup>481</sup> Die Zeichnungen Carstens' befinden sich heute im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen. Markus Neuwirth (Neuwirth 1989) veröffentlichte erstmals den vollständigen Zyklus der Zeichnungen Carstens mit den Radierungen Kochs (diese sind im Institut für Kunstgeschichte an der Leopold-Franzens-Universität in Innsbruck aufbewahrt) und er betrachtet den *Argonautenzug* unter dem Blickpunkt der Künstlerfreundschaft und des geistesgeschichtlichen und historischen Umfeldes.

<sup>482</sup> Rühmann 1930, S. 222.

<sup>483</sup> Siehe ebenda, besonders ab S. 121.

<sup>484</sup> Zusätzlich fertigte Koch Kopien von Carstens' Werk an. Eine Auflistung der Studien und Kopien nach Carstens findet man bei Lutterotti 1985, S. 403.

<sup>485</sup> Koch 1810a, S. 28f.

<sup>486</sup> Neuwirth 1989, S. 127.

Bleistiftstriche exakt ineinander übergehen, damit die Umrisse nicht verunklärt werden.<sup>487</sup> Neuwirth erkennt dabei die dunkleren Striche als klärende Auszeichnungen Kochs an, die die leichteren Striche Carstens' für die Radiernadel vorbereiteten.<sup>488</sup> Vor 1905 dachte man, Koch hätte im Wesentlichen die landschaftlichen Hintergründe gestaltet. Nachdem man aber die Originale Carstens' entdeckte, zeigte sich deutlich, dass diese bereits ausführlich gezeichnet worden war. Das heißt, Koch hat die Landschaft nur vereinzelt und wenig weiter entwickelt.<sup>489</sup> Wo diese fehlte, habe Koch sie im Geiste Carstens' neu geschaffen.<sup>490</sup> Auch Lutterotti ist der Meinung, Koch habe die Landschaft nur ergänzt und zusätzlich einige Figuren deutlicher herausgearbeitet, er wäre aber dem Vorwurf grundsätzlich treu geblieben.<sup>491</sup> Die Radierungen wiederum zeigen leichte Veränderungen gegenüber den Zeichnungen (vergleiche Abb. 37 mit 38, 39 mit 40 und 69 mit 70).

In Bezug auf Kochs Kopenhagener Folge merkt Okun an: „[...] Koch took over Carsten's characteristically full, heavy, pliant bodies, his classicising heads and costumes as well as his soft plump line.“<sup>492</sup> Koch verdankt Carstens „die Einsicht in die Kraft der reinen Linie“, „in die Harmonie einer großen Komposition“<sup>493</sup>, die figürliche Typenbildung und die Behandlung des menschlichen Körpers, auch wenn Koch die schwere, michelangeleske Plastizität nicht übernimmt. "Carstens gehört ganz bestimmt zu jenen Klassizisten, die an einer autonomen Geltung der Umrisslinie wenig Interesse bekundet haben. Seine Ziele sind vielmehr die Klarheit und Präzision Raffaels bzw. die Schwere und Wucht Michelangelos und damit die allergrößte Plastizität."<sup>494</sup> In seinen Umrisszeichnungen zu den *Argonauten* benutzte Carstens allerdings eher körperlose Formen, laut Kampfhausen eine so genannte „herausgeläuterte Linienkunst“, in der dünne Umrisslinien die Fläche überspielen.<sup>495</sup> Koch eiferte Carstens' linearem Stil nach, setzt ihn aber freier und expressiver um.<sup>496</sup> Er wendet kein so ruhiges und sicheres Linienspiel wie Carstens an, sondern ist, besonders in den Kopenhagener Vorzeichnungen, dynamischer. Wie Carstens verzichtet auch Koch in einem Großteil der Blätter auf eine Modellierung mittels Licht und Schatten. Beide betonen die Diagonalen in den Bildkompositionen ebenso wie die Asymmetrien in den Figurenanordnungen. Koch gestaltet seine *Ossian*-Zeichnungen im Landschaftlichen, wie im Figürlichen, aber noch detailreicher und differenzierter.

<sup>487</sup> Vgl. Neuwirth 1989, S. 127f.

<sup>488</sup> Vgl. ebenda, S. 128.

<sup>489</sup> Vgl. ebd., S. 126. Siehe auch: Jaffé 1905, S. 29.

<sup>490</sup> Vgl. Jaffé 1905, S. 29. Laut Jaffé habe Koch in folgenden Blättern des *Argonautenzuges* die Landschaft gestaltet: Blatt 6 bis 8, 10, 13 und 14. Siehe auch Abb. 37 im Anhang.

<sup>491</sup> Vgl. Lutterotti 1944, S. 30f.

<sup>492</sup> Okun 1967, S. 342.

<sup>493</sup> Vgl. Lutterotti 1944, S. 30f.

<sup>494</sup> Neuwirth 1987, S. 56f.

<sup>495</sup> Vgl. Kampfhausen 1941, S. 263.

<sup>496</sup> Vgl. Cheetham 1996, S. 183.

Vergleichbar ist auch die Konzeption der beiden Zyklen. Obwohl der *Argonautenzug* als Bilderbuch mit kurzen Textstellen konzipiert ist, handelt es sich durch die verschiedenen Textquellen<sup>497</sup> mit unterschiedlichen Abläufen der Ereignisse ebenfalls, wie bei *Ossian*, um eine gestückelte Gedichtsammlung, wobei Carstens die einzelnen Episoden wie Koch zwischen zwei Pole einspannt und damit dem Zyklus ein systematisches Gesamtkonzept zugrunde liegt. Carstens nimmt als Anfangs- und Endpunkt seiner Folge jeweils die Konfrontation von Jason mit Pelias (Abb. 69).<sup>498</sup> Verwandt ist auch der Ausdruck unmittelbarer, dichterischer Nähe, der Ich-Erzähler Orpheus nimmt in den *Argonauten* mehrmals direkt am Geschehen teil, und fungiert als Bildeinstieg links im Bild (Abb. 37).<sup>499</sup>

Die Ausführung des *Argonautenzuges* von Carstens in Umrissstichen durch Koch führte zu einer heftigen Diskussion über die künstlerischen Absichten Carstens. Ludwig Fernow meinte, Carstens' Absichten in Bezug auf die Ausführung der *Argonauten* besser zu kennen. Die Zeichnungen sollten nach ihm nur als Vorzeichnungen für Gemälde dienen. Durch Kochs Umsetzung im Umrissstil kämen die Kompositionen von Carstens in eine zufällige und missverständliche Verwandtschaft zu Flaxmans Umrissen.<sup>500</sup> Fernow zeigt mit der Bevorzugung der Tonmalerei seine Verwurzelung in der barocken Ästhetik<sup>501</sup>, daher sah er in den Umrissen nur Zwischenstadien. In seiner Biographie über Carstens von 1806 sagt er:

Diese Umrisse, die nach des Künstlers Tode von dem Tyroler Koch in Rom, obwohl nicht glücklich, in Kupfer geätzt worden sind, waren eigentlich, sowie alle übrigen von dem Künstler in Umriß hinterlassenen Erfindungen, nicht bestimmt, in dieser Gestalt zu bleiben. [...] Carstens war willens, sie, mit Andeutung der Licht- und Schattenmassen, selbst in Kupfer zu ätzen, und als eine Folge historischer Skizzen herauszugeben. [...] Man hat daher sehr Unrecht gethan, diese unvollendet gebliebene Carstens'sche Argonautik mit den Umrissen Flaxman's und anderer die weder malerisch erfunden, noch zur malerischen Ausführung tauglich, sondern bloß als Spiele einer bildernden Phantasie zu betrachten sind, in Vergleichung zu stellen, mit denen sie nichts weiter gemein haben, als daß sie Umrisse sind.<sup>502</sup>

Gegen diese Einschätzung Fernows spricht, dass sehr viel von Carstens in Umrissen erhalten ist und die Farbe Zeit seines Lebens nur eine untergeordnete Rolle spielte, wie man auch an seiner Ausstellung von 1795 sehen kann, in der nur Zeichnungen und Kartons präsentiert wurden. In Carstens' Werk kommt „[...] der Farbe als Medium des Sinnlichen und

<sup>497</sup> Pindar, Orpheus und Apollonius von Rhodos. Vgl. Neuwirth 1989, S. 90-94.

<sup>498</sup> Vgl. Neuwirth 1989, S. 90. Abbildung des Schlussbildes ebenda, S. 69, Abb. 48.

<sup>499</sup> Vgl. ebenda, S. 93.

<sup>500</sup> Vgl. Fernow 1806a, S. 147f.

<sup>501</sup> Vgl. Neuwirth 1989, S. 108.

<sup>502</sup> Fernow 1806a, S. 147f.



Transitorischen nur sekundäre Bedeutung zu. Vor ihr hat die Linie als Ausdruck der Idee, der gestalterischen Erfindungskraft, den Vorrang.“<sup>503</sup>

An dieser Stelle sei nochmals kurz Kant erwähnt, bei dem die Linie, wie bei Winckelmann, zum Kriterium für das Geschmacksurteil wird, und der die Farbe als bloßen Reiz abwertet: „In der Malerei, Bildhauerkunst, ja allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind, ist die *Zeichnung* das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht.“<sup>504</sup> Kant legt das Geschmacksurteil vollkommen in das Subjekt und macht es allein von der reinen Form, nicht aber vom Gegenstand, abhängig. So kommt jeder nachfolgenden Ausführung der Zeichnung mit Farbe und Ton attributiver Charakter zu. Damit erhält die Autonomie der Linie eine zusätzliche ästhetische Rechtfertigung. Fernow hat trotz seiner Bevorzugung der Tonmalerei, Kants Theorien aufgegriffen und im Winter 1795/96 in Rom in seinen *Vorlesungen über Ästhetik nach kantischen Prinzipien* weitergegeben.<sup>505</sup> Unter seinen Zuhören befanden sich auch Koch und Carstens.

---

<sup>503</sup> Hohl 1979, S. 209, Kat. Nr. 265.

<sup>504</sup> Kant 1790, § 14, S. 102f.

<sup>505</sup> Zu Fernow und Kant siehe Einem 1935, besonders S. 81-105.

## 10. Kochs Zeichnungen zu *Ossian* zwischen ‚Klassizismus‘ und ‚Romantik‘

Mit *Ossian* wählte Koch ein ‚nordisches‘, frühromantisches Thema.<sup>506</sup> Aber auch in den Zeichnungen selbst, die in erster Linie dem Klassizismus verpflichtet sind, greift Koch ‚Romantisches‘ auf. So sagt Reiter: „Die Beschäftigung mit Dantes ‚Divina Commedia‘, Ossians Bardengesängen und Shakespeare eröffnete ihm neue Themenkreise, die ihn zu genuin ‚romantischen‘ Ausdrucksformen führten.“<sup>507</sup> In ihnen kommt die Sehnsucht nach dem zeitlich und landschaftlich Fernen zum Ausdruck, wie sie zum Beispiel Schiller anhand von Macphersons *Ossian* schildert:

Der elegische Dichter sucht die Natur, aber als eine Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat, wenn er sie gleich als etwas Dagewesenes und nun Verlorenes beweint. Wenn uns *Ossian* von den Tagen erzählt, die nicht mehr sind, und von den Helden, die verschwunden sind, so hat seine Dichtungskraft jener Bilder der Erinnerung längst in ideale, jene Helden in Götter umgestaltet. Die Erfahrungen eines bestimmten Verlustes haben sich zur Idee der allgemeinen Vergänglichkeit erweitert, und der gerührte Barde, den das Bild des allgegenwärtigen Ruins verfolgt, schwingt sich zum Himmel auf, um dort in dem Sonnenlauf ein Sinnbild des Unvergänglichen zu finden.<sup>508</sup>

### 10.1. Die unterschiedliche Ausführung der Wiener Blätter

Es ist auffällig, dass sich in den einzelnen Blättern der Wiener Zeichnungen Unterschiede in der technischen sowie formalen Ausführung zeigen. Obwohl der Großteil der Zeichnungen als Bleistiftzeichnungen vorliegt, sind am Anfang der Folge drei Zeichnungen nur mit Feder gezeichnet (Blatt 1, 4 und 6), zwei weitere sind vollständig mit Feder über Bleistift ausgeführt (Blatt 2 und 3) und in insgesamt sieben Zeichnungen (den Blättern 5, 11, 16, 21, 23, 26 und 29) - verstreut über den ganzen Zyklus - wurde die Bleistiftzeichnung nur teilweise mit Feder nachgezogen, was darauf hinweisen könnte, dass der Zyklus als Ganzes nicht zu Ende geführt wurde. Jedoch darf man die Möglichkeit, dass Kochs Schwiegersohn und Nachlassverwalter Wittmer hier Hand angelegt hat und die Nachzeichnungen mit schwarzer Feder von ihm stammen könnten, nicht außer acht lassen.<sup>509</sup> Hinzu kommt, dass sich bei den mit Feder ausgeführten Zeichnungen (Blatt 1 bis 4 und 6) beziehungsweise bei den beiden Blättern, die vollständig mit Feder über Bleistift gezeichnet wurden (Blatt 2 und 3), im Gegensatz zu den restlichen Zeichnungen, die sich auf Umrisslinien konzentrieren und in denen auf eine Modellierung verzichtet wurde, eine genaue Ausführung mit Schraffuren, Schattierungen und sorgfältig ausgeführten Details, wie in den Zeichnungen ‚Fingal befreit Konbana‘ (Blatt 1)

<sup>506</sup> Auch Wielands *Oberon* zu dem Koch einige Zeichnungen schuf (Vgl. Lutterotti 1985, Z 161 bis Z 166, Z 545, Z 943 und Z 1093), wird literaturhistorisch der Romantik zugeordnet. Vgl. Salzer/Tunk 1999, S. 233.

<sup>507</sup> Vgl. Reiter 2001, S. 176.

<sup>508</sup> Schiller 1795, S. 892.

<sup>509</sup> Im Katalog Wien 1972, (S. 144) und von Reiter (2001, S. 142, Kat. Nr. 57) wird allgemein auf eine mögliche Überarbeitung der Zeichnungen durch Wittmer hingewiesen.

oder ‚Fingals Kampf mit dem Geist Loda‘ (Blatt 3) erkennen lässt. Letztere zeigt zum Beispiel gegenüber der entsprechenden Kopenhagener Vorzeichnung (Abb. 71) Schraffuren im Bereich der Wolken und Landschaft sowie an der Kleidung Fingals und Loda, die in der Vorzeichnung nur angedeutet waren. Details wie die schmale Bordüre am Rock Fingals oder der Ast im Bildvordergrund kommen hinzu.<sup>510</sup>

Koch erwähnte in einem Brief von 1802, allerdings im Zusammenhang mit seinen Dante-Illustrationen, dass er die Zeichnungen im bewussten Unterschied zu Flaxmans Umrissen in „Licht und Schatten“ ausführen wolle.<sup>511</sup> Damit tritt die Rolle des reinen Umrisses – auch in den *Ossian*-Zeichnungen – zurück hinter eine detailliertere Ausführung in der Manier altdeutscher Graphiken, wie man besonders deutlich in den beiden ausgeführten Radierungen beobachten kann (Abb. 26 und 27). Diese zeichnen sich neben dem Spiel mit „Licht und Schatten“ mit Hilfe von Schraffuren und Schattierungen durch eine detailreiche, genaue Schilderung, die Kleinteiligkeit und Vielfigurigkeit sowie weitere altdeutsche Formmerkmale aus. Beispielsweise findet man immer wieder auf Kochs Zeichnungen im Vordergrund einzelne, detailliert ausgeführte Pflanzen (Blatt 8, 17 oder 30), die ebenso an Dürer erinnern wie laut Okun die wallenden Bärte von Fingal und Ossian.<sup>512</sup> Die häufig auftretenden Geister der Verstorbenen sind in ‚gotischer‘ Manier stilisiert (Blatt 15, 17 oder 30): „Ihre langen Gewänder flattern nicht richtungslos im Winde herum, sondern bilden zierliche schraubenartige Schnörkel. Offenbar meinte Koch mit diesen Formen den altertümlichen, der klassischen Antike entgegen gesetzten Charakter der Dichtung zu treffen.“<sup>513</sup> Dies trifft speziell auf die beiden Radierungen zu, denn diese setzen eine Tendenz fort, die sich bereits in den Wiener Zeichnungen zeigt (vergleiche Blatt 1 bis 4 und 6): Koch bewegt sich von Carstens’ klassifizierenden Stil weg hin zu einem “[...] more ‘Gothic’, Northern type of expression – the landscape more detailed, the armour more imaginative, the beards more hirsute, the lines thinner and more brittle.”<sup>514</sup>

Durch die unterschiedliche Ausführung der Zeichnungen, von reinen Bleistiftzeichnungen bis hin zu mit „Licht und Schatten“ in Feder gezeichneten Blättern, werden die verschiedenen Entwicklungsstadien der einzelnen Zeichnungen deutlich, was, wie bereits erwähnt, darauf hindeuten könnte, dass der Zyklus als Ganzes nicht fertig gestellt wurde, sondern Koch immer wieder an der einen oder anderen Zeichnung weitergearbeitet hat, und dass in den ersten beiden Zeichnungen der Folge, die auch als Radierungen ausgeführt wurden, das endgültige Stadium vorliegt. Überhaupt befinden sich die in „Licht und Schatten“ ausgeführten

<sup>510</sup> Vgl. Reiter 2001, S. 142, Kat. Nr. 57, Anm. 14.

<sup>511</sup> Vgl. Brief 2, S. 114.

<sup>512</sup> Vgl. Okun 1967, S. 344.

<sup>513</sup> Jaffé 1905, S. 32.

<sup>514</sup> Okun 1967, S. 342.

Zeichnungen (Blatt 1 bis 4 und 6) auffälligerweise am Anfang des Zyklus, was ebenfalls darauf hinweisen könnte, dass Koch den gesamten Zyklus noch einmal in ‚altdeutsch-gotischer‘ Manier überarbeiten wollte.

Die Wiener Zeichnung ‚Oina-Morul‘ (Blatt 5) ist besonders interessant, da es im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel eine weitere Zeichnung gibt (Abb. 25), die fast ident mit dieser ist. Allerdings ist die Wiener Zeichnung nur teilweise mit Feder nachgezogen, die Baseler Zeichnung hingegen ist vollständig mit Feder über Bleistift ausgeführt. In der Forschung nimmt man an, dass die Zeichnung in Basel eine zweite Version der Wiener Zeichnung sei, da sie eine Reinzeichnung ist.<sup>515</sup> Jedoch lassen sich zwischen der zeitlich letzteren der beiden vorhandenen Vorzeichnungen in Kopenhagen (Abb. 73),<sup>516</sup> die ja früher entstanden sind, engere stilistische und formale Bezüge, zumindest in Details zu der Baseler Zeichnung herstellen. So tragen der Verlobte, der von Ossian der zukünftigen Braut zugeführt wird, sowie Ossian selbst in der Vorzeichnung die gleiche Beinbekleidung wie in dem Blatt in Basel, die in der Wiener Zeichnung ganz anders aussehen. Die Fesseln, die dem Verlobten von dem hinter ihm stehenden Soldaten abgenommen werden, sind in der Vorzeichnung und in der Baseler Zeichnung eindeutig Seile, wenn auch der besagte Soldat im Baseler Blatt in seiner Rechten ebenfalls schon geschmiedete Fesseln hält. In der Wiener Version sind die Fesseln schließlich aus geschmiedetem Eisen. Auch die Helmzier des Verlobten in der Vorzeichnung kommt dem Baseler Blatt näher als der Wienerischen, gleiches gilt für die Bekleidung von Oina-Morul. Durch diese Gemeinsamkeiten, die noch weiter ausgeführt werden könnten, kann man davon ausgehen, dass die Baseler Zeichnung unmittelbar nach den Vorzeichnungen in Kopenhagen entstand und damit früher als die Wiener Zeichnung zu datieren wäre. Das Wiener Blatt zeigt stilistische und formale Veränderungen gegenüber dem in Basel. Die Faltenwürfe, die Details an Helmen und Kleidung wie auch in den Gesichtern und den Haaren sind graziler, verspielter und reicher ausgeführt. Besonders auffallend ist die Gestaltung der Krone und des Speers des Königs: Deutlich sieht man in der Wiener Zeichnung, dass Koch statt des Speers eine deutsche Hellebarde geplant hatte, sich dann aber doch – wie in Basel – für den Speer entschieden hat. Die Krone hingegen ist sehr viel filigraner und aufwendiger gestaltet als in der Baseler Zeichnung. Die Haare von Oina-Morul und der Bart ihres Vaters, dem König, fallen in verspielten Locken herab und auf Oina-Moruls Kopf befindet sich ein Blumenkranz. Die Wiener Zeichnung zeigt daher eindeutig, vor allem auch durch den Faltenwurf der Gewänder, eine ‚altdeutsche-gotische‘ Stilisierung im Gegensatz zu den ‚klassischeren‘ Formen der Baseler Zeichnung, was auf eine spätere

<sup>515</sup> Vgl. Krafft 1982, S. 108f, Kat. Nr. 46.

<sup>516</sup> Abbildung der ersten Vorzeichnung zu diesem Blatt im Anhang: Abb. 72.

Entstehungszeit der Wiener Zeichnung hinweist und damit die These, dass Koch die Zeichnungen noch einmal in ‚altdeutsch-gotischer‘ Manier überarbeiten wollte, bestätigen würde.<sup>517</sup>

Für diese These würde auch Kochs verstärktes Interesse an mittelalterlicher Kunst, speziell um 1803, sprechen, als er Reisen nach Florenz und Pisa unternahm, wo er Kopien alter Werke (vorwiegend nach Fresken) in Umrissmanier anfertigte<sup>518</sup>, sowie sein späterer enger Kontakt zu den Nazarenern, die ab 1810 in Rom eintrafen.<sup>519</sup> Zusätzlich unterhielt Koch eine enge Freundschaft zu dem Kunstschriftsteller Wilhelm Young Otteley (1731-1836), der, unter anderen, gegen Ende des 18. Jahrhunderts die mittelalterliche Welt entdeckte.<sup>520</sup> Koch schreibt auch in seiner *Kunstchronik* von 1834 begeistert über die mittelalterliche Kunst: „Als die Kunst noch in der Kindheit und ohne Ausbildung war, (wie die moderne Kritik sagt) waren die Ideen und Gedanken richtig und charaktergemäß aufgefasst“, beispielsweise bei Cimabue oder Giotto.<sup>521</sup> Seine Skizzen nach mittelalterlichen Kunstwerken dienten Koch als Inspirationsquelle und als konkretes Vorlagenmaterial.<sup>522</sup> Jedoch sind Zeichnungen Kochs nach Werken der Kunst äußerst selten und nur nach der altitalienischen Malerei, woraus die Sonderstellung der Kunst des Trecento und Quattrocento offensichtlich wird.<sup>523</sup> Daher findet man besonders in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts trecenteske Züge in Kochs Werken, besonders in der starken Farbigkeit oder in dem bereits in der Strukturanalyse beschriebenen Schichtenraum.<sup>524</sup> Die Geisterscheinungen in einigen der Zeichnungen Kochs zu *Ossian* könnten konkret von der Erscheinung Gottes als Halbfigur in konzentrischen Kreisen, zum Beispiel in den Fresken eines Benozzo Gozzoli (ca. 1420-1497), angeregt worden sein (vergleiche Blatt 15 oder 30 mit Abb. 74).<sup>525</sup> Jedoch werden die konzentrischen Kreise der Aura in Kochs Zeichnungen zu einem klassisch rund gebauschten Mantel. Koch betont in seiner Schrift *Gedanken eines in Rom lebenden Künstlers* gleichzeitig die enge Verbindung von Dichtung und Malerei im Mittelalter: „Der Inhalt der Malerei des Mittelalters ist dichterisch und trägt völlig den Charakter des romantischen Zeitalters.“<sup>526</sup> In diesem Zusammenhang weist Jenni darauf hin, dass das Denken in einem zyklischen

<sup>517</sup> Sollte die Wiener Zeichnung tatsächlich später entstanden sein, dann würden Pirolis Radierungen jedenfalls vor dieser zu datieren sein, da die Radierung der entsprechenden Szene dem Blatt in Basel folgt (Abb. 25 und 35).

<sup>518</sup> Vgl. Jenni 1995.

<sup>519</sup> Um 1807 tauchen auch vermehrt christliche Stoffe in Kochs Werk auf und in seiner Wiener Zeit verkehrte er in dem Kreis der Romantiker. Vgl. Dankl 1989, S. 293.

<sup>520</sup> Vgl. Dankl 1989, S. 292.

<sup>521</sup> Koch 1834, S. 141.

<sup>522</sup> Vgl. Jenni 1995, S. 174.

<sup>523</sup> Vgl. ebenda, S. 178.

<sup>524</sup> Vgl. ebd., S. 177.

<sup>525</sup> Vgl. ebd., S. 171.

<sup>526</sup> Koch 1810a, S. 32.

Werkzusammenhang auch ein Grund für das besondere Interesse Kochs an den mittelalterlichen Wandmalereifolgen gewesen wäre.<sup>527</sup> Dementsprechend passt sich der Erzählstil manchmal dem Trecento und Quattrocento an, wenn Koch mehrere Episoden auf einem Blatt darstellt.<sup>528</sup> Aber im Unterschied zum kontinuierlichen Erzählstil (welchen er bei seinen Dante-Illustrationen anwendet) tritt niemals dieselbe Person in einem Bild zweimal auf, sondern es werden in einigen Blättern, wie bereits besprochen, mehrere Handlungsmomente in einem Bild vereint. Auch dürfte die Lektüre Dantes wegweisend für Kochs Gefallen am Mittelalter gewesen sein.<sup>529</sup> Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts lassen sich außerdem generell Tendenzen einer Neubewertung der im Klassizismus missachteten ‚primitiven‘ Kunst feststellen.<sup>530</sup>

Die Feststellungen, die in diesem Kapitel bereits getroffen wurden, gelten noch stärker für Kochs Zeichnungen zur *Göttlichen Komödie*, die vorwiegend um 1800 bis 1803 entstanden<sup>531</sup> und bei denen ebenfalls einige ganz im Umrissstil gehalten, andere tonstark mit „Licht und Schatten“ in der Art und Weise der Holzschnitte Dürers<sup>532</sup> in Hinblick auf eine Veröffentlichung ausgeführt sind. Zum Beispiel besitzt die Zeichnung ‚Ugolino und seine Söhne im Hungerturm‘ (Abb. 64) den Charakter einer klassizistischen Umrisszeichnung ohne Modellierung mit Licht und Schatten. ‚Dante und Virgil am Ufer des Acheron. Charons Kahn‘ (Abb. 65) oder ‚Die Strafe der Diebe im Tale der Schlangen und Drachen‘ (Abb. 61) hingegen weisen detaillierte Schraffuren und Schattierungen auf.<sup>533</sup> Koch schrieb 1807 im Zusammenhang mit seinen Illustrationen zur *Göttlichen Komödie* in einem Brief an Uexküll: „Ich suchte diese Arbeit [...] weit mehr dem Sinn der Kunst der alten Malerei des Giotto und Orcagna anzupassen, ungefähr im Sinne des Campo Santo in Pisa. [...] Denn ich finde, daß die Dante’sche Poesie mit der Kunst des Mittelalters in genauester Verbindung steht.“<sup>534</sup> Dementsprechend ist der Einfluss altitalienischer aber auch altdeutscher Malerei in einigen seiner Dante-Zeichnungen deutlich sichtbar. Die Zeichnung ‚Francesca und Paolo, von

<sup>527</sup> Vgl. Jenni 1995, S. 171.

<sup>528</sup> Vgl. ebenda, S. 171.

<sup>529</sup> Vgl. ebd., S. 179.

<sup>530</sup> Koch war nicht der erste deutsche Künstler, der sich für die mittelalterliche Malerei interessierte: J. H. W. Tischbein und Friedrich Bury (1763-1823) waren die ersten deutschen Maler, die sich für die italienische Malerei vor Raffael begeisterten. Die Nachzeichnungen Burys nach dem italienischen Trecento und Quattrocento übten einen großen Einfluss in Rom aus. Bury besuchte gemeinsam mit Koch auch die Aktschule Reinharts im Winter 1796 und 1797. Dort konnte Koch Kenntnis von dessen Nachzeichnungen (von denen einige in Umrissmanier ausgeführt waren) erhalten haben. Vgl. Jenni 1995, S. 180f.

<sup>531</sup> Vgl. Lutterotti 1985, S. 44. Koch schuf über 200 Zeichnungen, Aquarelle und Radierungen zu Dante. Laut einem Brief vom 30. Jänner 1802 an Frauenholz waren damals bereits fast 30 Blätter konturiert. 25 Blätter in Dürermanier waren 1807 fertig gestellt. Danach beschäftigte sich Koch erst wieder nach 1820 mit Dante und schließlich schuf er die Dantefresken zwischen 1826 und 1828 in Rom im Casino Massimo. Vgl. ebenda, S. 44f. Zu den Dante-Zeichnungen mit weiterführender Literatur siehe vor allem Gizzi 1988 und Hartmann 1969.

<sup>532</sup> Vgl. Lutterotti 1985, S. 45.

<sup>533</sup> Vgl. Strasser 1989, S. 30.

<sup>534</sup> Zit. n.: Schneider 1938, S. 202. Der Brief aus Rom an Uexküll ist datiert mit dem 21. März 1807.

Gianciotto Malatesta überrascht' (Abb. 63), eine großzügige Skizze mit kraftvollen Strichen, hat nur mehr wenig mit der formal reduzierten Umrisslinie des Klassizismus zu tun.<sup>535</sup> Die mittelalterlichen Kostüme und das Interieur (vor allem die offene Spitzbogenarkade) weisen historisierende Züge auf.<sup>536</sup> Noch deutlicher wird die Übertragung ins Altdeutsche in der Radierung ‚Der Streit des Teufels mit dem heiligen Franziskus um die Seele des Guido da Montefeltro' (Abb. 75), die kleinteilig durchgearbeitete Licht- und Schattenpartien aufweist. Durch den spätmittelalterlichen Erzählstil, die altmeisterliche Kleinteiligkeit, die Vielfigurigkeit und die Phantastik lassen sich deutlich Bezüge zur altdeutschen Graphik herstellen<sup>537</sup> (vergleiche zum Beispiel mit Dürers Holzschnitte zur ‚Apokalypse' um 1496/98<sup>538</sup>). Obwohl innerhalb der Dante-Zeichnungen kaum eine Entwicklungsreihe feststellbar ist, kann man, wie bei den *Ossian*-Blättern, sagen, dass die frühesten Blätter im großlinigen Umrissstil eines Carstens gehalten sind, während die meisten späteren breiter und malerischer angelegt sind und damit keine reinen Konturzeichnungen mehr darstellen.<sup>539</sup> Das heißt, dass Koch neben dem Vorbild Carstens' „[...] in einem erheblichen Ausmaß romantisch-historisierend auf frühitalienische Vorbilder und auf die Druckgraphik Albrecht Dürers[...]“ zurückgegriffen und mit Bildinventionen Flaxmans zu neuartig historisierenden Kreationen verschmolzen hat.<sup>540</sup> Gleiches gilt, wenn auch in einem bescheidenerem Maße, für seine *Ossian*-Zeichnungen. Nach Lutterotti war für Koch dieses „kolossale Gedicht auch [neben *Ossian*] eine Brücke vom Klassizismus zur Romantik.“<sup>541</sup>

Es kommt bei Koch neben Neuerungen im formalen Bereich auch zu motivischen. In der Forschung wurde bereits mehrmals darauf hingewiesen, dass sich in Kochs Zeichnungen zu *Ossian* (und noch deutlicher in seinen Zeichnungen zu Dantes *Göttlicher Komödie*) Klassizismus und Romantik begegnen<sup>542</sup>: „Es ist charakteristisch für die in der Zeit liegende tiefe Verknüpfung des Romantischen und des Klassizistischen, daß Koch diese Illustrationen zu *Ossian* in Umrisszeichnungen klassizistischer Prägung, freilich von ganz unklassischem dramatischen und sentimentalischen Gehalt, ausgeführt hat.“<sup>543</sup> Demgemäß ist Blatt 13 „[...] ganz romantisch gedacht und wesentlich durch die Naturlandschaft bestimmt [...]“, während ‚Oina-Morul' in Basel (Abb. 11) „ganz im Stile der Umrisszeichnungen“<sup>544</sup> gehalten ist. Die

<sup>535</sup> Vgl. Lippold 1968, S. 75.

<sup>536</sup> Vgl. Reiter 2001, S. 134, Kat. Nr. 53.

<sup>537</sup> Vgl. Kitlitschka 1996, S. 164.

<sup>538</sup> Abbildung in Schröder/Sternath 2003, Kat. Nr. 47 bis 49.

<sup>539</sup> Vgl. Jaffé 1905, S. 35.

<sup>540</sup> Vgl. Kitlitschka 1996, S. 164.

<sup>541</sup> Lutterotti 1944, S. 36f.

<sup>542</sup> Zum Beispiel von Strasser 1989, S. 30 oder Reiter 2001, S. 142, Kat. Nr. 57.

<sup>543</sup> Buschenbeck 1959, S. 45f, Kat. Nr. 88.

<sup>544</sup> Strasser 1989, S. 30.

Zeichnung ‚Klessammor an den Ufern des Lora‘ (Blatt 4) zeigt laut Reiter „[...] die am ausgeprägtesten genuin ‚romantischen‘ Züge im Zyklus.“<sup>545</sup> Klessammor sitzt in der zerstörten Stadt Balklutha an den Ufern des Lora und denkt in der Einsamkeit über seine tragische Vergangenheit, in der Nacht bevor er seinen ihm unbekannten Sohn im Kampf töten wird, nach. Der Held Klessammor agiert nicht nach außen, sondern verharret selbstvergessen und ganz in sich selbst versunken in einer romantischen Ruinenlandschaft. Koch stellt sich hier zwar in die abendländische Tradition der Meditationsfiguren (wie zum Beispiel Dürers ‚Melencolia I‘ von 1514<sup>546</sup>), dennoch „[...] impliziert die komplexe Bildstruktur, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im meditativen Denken des Helden verbindet, sowie die stimmungshafte Verdichtung des Vanitas-Gedankens in den Ruinenzitate der Landschaft ganz neue und zukunftsweisende Züge der Interpretation des klassischen Melancholiegedankens.“<sup>547</sup> Zieht man die Textquelle heran<sup>548</sup>, so wird deutlich, dass sich Klessammor nicht wirklich in der Stadt Balklutha befindet, denn er hat diese bereits als junger Held verlassen und seine schwangere Frau zurücklassen müssen. Seitdem kehrte er niemals wieder dorthin zurück, er denkt aber häufig wehmütig an sein verlorenes Glück. Zudem zerstörte der Vater Fingals die Stadt erst Jahre nach dem Weggehen Klessammors. „Die ruinöse, von Zerstörung geprägte Architektur der Stadt Balklutha reflektiert und potenziert den Gedanken der Vergänglichkeit alles Irdischen, die – nach der textlichen Vorlage im Vorausblick auf den Tod seines Sohnes – das eigentliche Thema dieses Blattes darstellt.“<sup>549</sup> Koch zeichnet die zerstörte Stadt wie Fingal sie im Text beschreibt und damit zeigt Koch deutlich, wie die Vergangenheit den alternden Helden der Gegenwart nicht loslässt. Überdies ist die Zerstörung der Stadt der Anlass für Klessammors unbekannten Sohn, Fingal und seine Helden anzugreifen. Damit erfüllt sich das Schicksal und der Sohn wird durch die Hand des Vaters fallen.

Reiter bezeichnet Klessammor als den reflektierenden, auf das Spirituelle ausgerichteten ‚Helden‘ der Romantik.<sup>550</sup> Carstens dürfte hierfür das Vorbild gewesen sein, den für diesen war der in tiefem Nachdenken versunkene, handlungsgehemmte Held geradezu ein Leitmotiv<sup>551</sup>, wie in seiner Zeichnung ‚Der schwermütige Ajax und Tekmessa‘ (Abb. 60). Bereits der Frühklassizismus postulierte eine ruhigere und zurückhaltende Darstellung<sup>552</sup>, nun aber kommt es zu einer Stilllegung der Handlung und damit laut Busch zu einer „Krise des

<sup>545</sup> Reiter 2001, S. 144, Kat. Nr. 58.

<sup>546</sup> Abbildung in Schröder/Sternath 2003, S. 423, Kat. Nr. 142.

<sup>547</sup> Reiter 2001, S. 144, Kat. Nr. 58.

<sup>548</sup> Siehe Petersen 1782, *Karthon*, S. 200-211, besonders S. 200-204.

<sup>549</sup> Reiter 2001, S. 144, Kat. Nr. 58.

<sup>550</sup> Vgl. ebenda, Kat. Nr. 58.

<sup>551</sup> Vgl. Busch 1993, S. 156.

<sup>552</sup> Vgl. Kluxen 1991, S. 281.



Helden“.<sup>553</sup> Die Krise des Helden beziehungsweise des Historienbildes am Ende des 18. Jahrhunderts wurde in der Forschung bereits intensiv aufgearbeitet, erwähnenswert ist in erster Linie Werner Buschs Schrift *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne* (München 1993), in der er die Krise des Helden in drei Stufen beschreibt.<sup>554</sup> Den handlungsunfähigen Helden schildert Busch in der dritten Stufe: „Er konterkariert den klassischen, in seinem Tun sich erfüllenden Helden. Das klassische Heldenzentrum wird durch ihn mit einer passiven Figur besetzt, die eben nicht ausstrahlt und umfassenden Sinn stiftet.“<sup>555</sup> Im Gegensatz zu dem sich der Bestimmung beugenden, stoischen Helden hat der handlungsgehemmte Held des späteren 18. Jahrhunderts widerstreitende Gefühle in sich, die ihn lähmen<sup>556</sup> und ihn in ein handlungsloses Reflektieren fallen lassen.<sup>557</sup> Die Krise des Helden, als Kernstück der klassischen Historie, wurde unter anderem durch die Emanzipation der „niederen“ Kunstgattungen, die zu einer schrittweisen Auflösung der klassischen Gattungshierarchie führte, ausgelöst.<sup>558</sup> Dazu trugen die Folgen der geistes- und ereignisgeschichtlichen Umbrüche im 18. Jahrhundert bei. Aufgrund der sich verändernden Auftraggeberverhältnisse kam es zu einer Selbstbesinnung der Kunst auf ihre eigene Mittel und damit auch zu einer Verunsicherung des Künstlers, der seinen Platz in der Gesellschaft nicht mehr zu bestimmen wusste. „[D]ie Infragestellung der klassischen Norm und Form, der Geltungsverlust klassischer Inhalte wirft ihn auf sich selbst zurück, bringt ihm auch den Prozeß seines Tuns selbst zu Bewußtsein.“<sup>559</sup> Die Kunst verlor die Verbindlichkeit ihrer Inhalte und Darstellungskonventionen und gewann schließlich über die Form neue Ausdrucksmöglichkeiten.<sup>560</sup>

Die Zeichnungen zu *Ossian*, zeigen, dass sich Koch vom klassizistischen Stil zugunsten spätmittelalterlicher Vorbilder entfernte. Kochs Zuordnung zum klassizistischen, formal reduzierten Umrissstil gilt nur bedingt, da er einige seiner Zeichnungen mit „Licht und Schatten“ sowie ‚altdeutsch-gotischen‘ Stilisierungen ausgeführt hat. In der Typisierung, im antikisierenden Formenkanon, aber vor allem in seinem linearen Duktus - der Betonung von Linie und Kontur - erinnert Koch eindeutig an klassische Vorbilder. Er konzentriert sich auf geschlossene Umrisse und er verzichtet großteils auf eine Modellierung durch Schraffuren und Schattierungen. Die Fokussierung auf die Kontur wird allerdings durch eine differenzierte

---

<sup>553</sup> Busch 1993, S. 24.

<sup>554</sup> Siehe auch: Fleckner 2006, S. 184-201 sowie Mai/Repp-Eckert Lyon 1987/88 und Mai 1990.

<sup>555</sup> Busch 1993, S. 25.

<sup>556</sup> Vgl. ebenda, S. 138.

<sup>557</sup> Vgl. Busch 1990, S. 57.

<sup>558</sup> Vgl. ebenda, S. 24.

<sup>559</sup> Ebd., S. 25.

<sup>560</sup> Vgl. ebd., S. 25.

Zeichnung von Landschaft und Figur abgeschwächt. Die Binnenzeichnung ist detailreich ausgeführt. Zusätzlich wird der Umrissstil in einigen Zeichnungen durch sparsam eingesetzte ‚malerische‘ Tonpassagen in Anklang an die altdeutsche Graphik (besonders Dürer) mit regelmäßiger Schraffuren ausgeführt. An diese erinnert auch die unklassizistische Freude an einer reichen und detaillierten Ausführung der Zeichnungen. Gleichzeitig wird durch die gesteigerte Dominanz der Landschaft das klassizistische Element zurückgenommen. Dem Klassizismus ist der Mensch am darstellungswürdigsten und Koch hält an dieser Tradition fest, die Landschaft nimmt aber in seinen *Ossian*-Zeichnungen bereits eine tragende Rolle ein und er stellt eine engere Verbindung zwischen Mensch und Natur her, der Mensch wird nicht mehr von der ihn umgebenden Umwelt isoliert – die Landschaft ist raum- und atmosphärehaltig. Zusätzlich reduziert Koch größtenteils das Bildpersonal nicht auf die notwendigsten Figuren, sondern schließt das vielfigurige Personal zu Gruppenballungen, die an barocke Bildtraditionen erinnern, zusammen. Darüber hinaus verzichtet Koch auf die klassische Nacktheit der Protagonisten und verwendet historisierende Kleidung, Waffen (wie vorzeitliche Speere, Pfeil und Bogen) und Architekturdetails. Die Stimmung selbst wird von den nachdenklich gesinnten Gestalten und der weiten, offenen Felsenlandschaft geprägt, allerdings ist der Pathos der Figuren, entsprechend der klassischen Forderungen, deutlich zurückgenommen und vom ernsten Verhalten bestimmt.

Die unterschiedliche Ausführung der Zeichnungen zu *Ossian*, wie auch der zur *Göttlichen Komödie*, dürfte mit unterschiedlichen Zielsetzungen und Vorstellungen des Künstlers zusammenhängen.<sup>561</sup> Am Anfang stehen, nach den vorbereitenden Skizzen, reine Umrisszeichnungen, die laut Strasser in Bezug auf die Dante-Zeichnungen als Vorarbeit für die ‚malerische‘ Komposition mit „Licht und Schatten“ dienen sollten und daher nicht als endgültige Kunstwerke anzusehen seien.<sup>562</sup> Zugleich stellt sich Strasser aber auch die Frage, ob diese Feststellung für alle Zeichnungen (zur *Göttlichen Komödie* sowie auch zu *Ossian*) gilt, da die Umrisszeichnungen mit größter Sorgfalt ausgeführt sind, und verweist auf Hohl, die frühere Werke Pirolis mit den Radierungen Kochs verglich.<sup>563</sup> Pirolis Arbeiten entsprechen klassizistischen Darstellungskonventionen, wohingegen speziell in Kochs späteren Radierungen eine ‚altdeutsch-gotische‘ Stilisierung, die Vielfigurigkeit und der Detailreichtum hervorsticht.<sup>564</sup> Daraus leitet Hohl und in der Folge auch Strasser ab, dass Koch in späterer Zeit andere künstlerische Ziele verfolgte als in der früheren Zeit der

---

<sup>561</sup> Vgl. Hohl 1974b, S. 83.

<sup>562</sup> Vgl. Strasser 1989, S. 30, Anm. 38.

<sup>563</sup> Vgl. ebenda, S. 30, Anm. 38.

<sup>564</sup> Vgl. Hohl 1974 b, S. 83.

Zusammenarbeit mit Piroli<sup>565</sup>, was wiederum für eine spätere Überarbeitung der Zeichnungen zu *Ossian* in spätmittelalterlicher Manier spricht. Koch äußerte sich selbst folgendermaßen über seine Umrisszeichnungen:

Nach vorlängst manchen Jahren, nachdem ich diese Konturen [den *Argonautenzug*] radierte, habe ich selbst viele solcher Skizzen gezeichnet, welche sicher besser waren als diese, ohne solche für mehr zu halten als Entwürfe, deren manche mir oft beschwerlich fielen und ich deshalb eine Menge dem Feuer übergab.<sup>566</sup>

Trotz der eben zitierten Aussage Kochs kann die Bewertung seiner Umrisse als unbedeutende künstlerische Zwischenstufe, wie Strasser erläutert, in Frage gestellt werden, denn man kann sie auf die sich veränderte, künstlerische Zielsetzung Kochs zurückführen. Seine Umrisszeichnungen können daher als eine eigenständige, für sich gültige Stufe im Schaffensprozess angesehen werden.<sup>567</sup>

Verfolgt man die bisher in der vorliegenden Arbeit getroffenen Aussagen weiter, so ist eine längere Entstehungszeit, zumindest einiger Zeichnungen (vor allem durch die Hell-Dunkel-Kontraste) bis 1805, wie Lutterotti vorschlägt, mehr als plausibel. Offen bleibt die Frage, warum Koch die Zeichnungen nicht vollendete. Wahrscheinlich faszinierte ihn Dante einfach mehr und die Herausgabe der Blätter zu *Ossian* erwies sich als ein zu schwieriges Unterfangen.

## 10.2. Utopie und Idealität

Mittlerweile nimmt man in der Forschung Abstand von der Epocheneinteilung der bildenden Kunst, in diesem Fall von den Epochen Klassizismus und Romantik, weshalb diese nur mehr als Hilfsbegriffe Verwendung finden. Tatsache ist, dass

[...] die ersten romantischen und klassischen Impulse und Konzeptionen [im 18. Jahrhundert] gleichzeitig gewesen [sind] und [sie] haben gemeinschaftlich und in friedlichem Nebeneinander die Stoffe und Formen heraufgeführt, die wir heute mit den Namen klassisch und romantisch in prinzipiellem und unvereinbarem Gegensatz zu sehen pflegen.<sup>568</sup>

Die Zeit von 1760 bis 1790 kann nach Schneider als „romantisierend“ und „romantizistisch“ bezeichnet werden, wobei das Romantische das Gewahrwerden der historischen Vergangenheit als Verlorenes bedeute.<sup>569</sup> Damit deckt sich der Wortsinn des ‚Antiken‘ mit dem ‚Romantischen‘: „Beides, das Romantische wie das klassisch-antike, ist für jene

<sup>565</sup> Vgl. Strasser 1989, S. 30, Anm. 38. und Hohl 1974b, S. 83.

<sup>566</sup> Koch 1810a, S. 29.

<sup>567</sup> Vgl. Strasser 1989, S. 59f, Anm. 38.

<sup>568</sup> Benz 1939, S. 16.

<sup>569</sup> Vgl. ebenda, S. 16.

Menschen gegenüber der herrschenden Kultur die revolutionär herbeigeführte Natur: das Ursprüngliche, welches das erwachende historische Bewusstsein sie plötzlich überall gewahr werden lässt.“<sup>570</sup> Dieses Besinnen auf die Vergangenheit kann als Reaktion auf das Barock gesehen werden, es drückt sich in einem gesteigerten Interesse am Mittelalter und der Antike gleichzeitig aus, wobei man das Ursprüngliche und Urtümliche suchte, das als Ausdruck des ‚Romantischen‘ gelten kann.<sup>571</sup>

Über die Fresken von Gozzoli schrieb Koch in seinen *Gedanken*: „Diese Gemälde sind ganz der Abdruck des Mittelalters, romantisch aufgefaßt und dargestellt.“<sup>572</sup> Das ist eine von mehreren Stellen, in denen Koch den Begriff ‚romantisch‘ benutzt und man muss sich deshalb fragen, was Koch selbst unter diesem Begriff versteht. Die Antwort findet sich wiederum in Kochs Bewunderung der Fresken Gozzolis im Campo Santo in Pisa. Über Gozzolis Hochzeit von Isaak und Rebecca schreibt er:

[S]chöne Jünglinge und Mägdlein von der Gegend tanzen, Liebe, Gastmahl und Lust erfüllen eine glückliche Gegend mit unschuldiger Freude! ein goldenes Zeitalter der Menschheit, welche sich des schönen Lebens erfreut; man denkt hier nicht an den zauberischen Künstler, nein, man ist in der Wirklichkeit, in der verherrlichten Zeit des Hirtenlebens, im Stande der kindlichen Menschheit, im irdischen Paradies.<sup>573</sup>

Demnach meint Koch mit ‚romantisch‘ ein gutes, schönes, einfaches und zufriedenes Leben in einem goldenen Zeitalter.<sup>574</sup> Dem Schaffen Kochs liegt somit ein idealistisches Kunstkonzept zu Grunde, das als Ausdruck der Unzufriedenheit mit der bestehenden Gesellschaft gesehen werden kann. Dadurch kommt es einerseits zu einer Flucht in das Ideale, andererseits dazu, über die Reflexion des ‚Charakteristischen‘ den utopischen Entwurf zur Natur zurückzuführen.<sup>575</sup> Wie Frey und Busch in ihren Aufsätzen darlegen, erweitern Friedrich Schillers (1759-1805) Schriften, insbesondere sein Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795)<sup>576</sup>, das Verständnis für Kochs Schaffen und damit auch für seine *Ossian*-Zeichnungen, wobei beide sich in erster Linie auf die Landschaftsmalerei Kochs beziehen.<sup>577</sup> Naiv und sentimental sind der Antike und Moderne nicht automatisch zuzuordnen: „Naiv ist die Antike für Schiller nicht per se, sondern nur aus dem Blickwinkel der Moderne, im Bewußtsein des Verlustes des Naiven [..]“ und so werden beide Erscheinungsformen theoretisch in der Gegenwart möglich.<sup>578</sup> Darüber hinaus sagt Schiller:

---

<sup>570</sup> Benz 1939 S. 16.

<sup>571</sup> Vgl. ebenda, S. 26.

<sup>572</sup> Koch 1810b, S. 310.

<sup>573</sup> Ebenda, S. 312.

<sup>574</sup> Vgl. Jenni 1995, S. 174. Siehe auch Schiller 1795, S. 906.

<sup>575</sup> Vgl. Busch 1978, S. 330.

<sup>576</sup> Vgl. Schiller 1795, S. 861-936.

<sup>577</sup> Vgl. Frey 1950, S. 195-224 und Busch 1978, S. 317-335.

<sup>578</sup> Vgl. Busch 1978, S. 319.

Das Gegenteil der naiven Empfindung ist nämlich der reflektierende Verstand, und die sentimentalische Stimmung ist das Resultat des Bestrebens, auch unter den Bedingungen der Reflexion die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wieder herzustellen. Dies würde durch das erfüllte Ideal geschehen, in welchem die Kunst der Natur wieder begegnet.<sup>579</sup>

Da das Ideal aber nie ganz erreichbar sei, ist für Friedrich Schlegel (1772-1829) wenigstens eine Annäherung an das Ideal durch die künstlerische Darstellung des „Interessanten“ erlaubt<sup>580</sup>, womit die Reflexion zum eigentlichen künstlerischen Gegenstand der Kunst wird.<sup>581</sup> Die angestrebte Idealität versucht Koch zu erreichen, indem er die Zeichnungen in zweifacher Weise von der Wirklichkeit abrückt. Auf der einen Seite durch die Darstellung im Umrissstil, der für sich selbst schon eine Abstraktion bedeuten, da die Kontur in der Natur nicht vorkommt, und auf der anderen Seite inhaltlich durch die Geschichtlichkeit des Stoffes selbst. Kochs Zeichnungen verkörpern durch die Verwendung eines reduzierten, linearen Duktus eine Konzentration auf das Charakteristische, gleichzeitig deckt sich der Ursprünglichkeitsgedanke mit der Verwendung der Umrisslinie und stellt damit einen Versuch dar, zum ‚Naiven‘ im Schillerschen Sinn zurückzukehren. Form und Inhalt beschwören gemeinsam eine ideale Sicht eines (vergangenen) natürlichen Lebenszustands, in dem Mensch und Natur eine harmonische Einheit bilden, herauf. „Die Natur macht ihn [den Künstler] mit sich eins, die Kunst trennt und entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück.“<sup>582</sup>

---

<sup>579</sup> Schiller 1795, S. 911.

<sup>580</sup> Vgl. F. Schlegel 1795, S. IX-XX.

<sup>581</sup> Vgl. Busch 1978, S. 322.

<sup>582</sup> Schiller 1795, S. 882.

## 11. Schlusswort

Das Interesse an James Macphersons *Ossian* hat bis heute nicht an Aktualität verloren, denn seine Dichtungen wurden im Laufe der Zeit immer wieder neu übersetzt oder neu aufgelegt, zuletzt 2003 von Wolf Gerhard Schmidt in dessen vierbändigen Werk über die *Ossian-Rezeption in der Literatur*, mit der Übersetzung der Dichtungen von Johann Wilhelm Petersen von 1782.<sup>583</sup> Aber schon unmittelbar nach der Publizierung der ersten ossianischen Dichtungen von Macpherson (1760, 1762 und 1763), lösten die Erzählungen einen wahren Begeisterungsturm aus und der Ossianismus übte einen großen Einfluss auf Literatur, Musik und Kunst aus.

Für die bildenden Künste bedeutete *Ossian* in erster Linie einen erheblichen Zuwachs an neuen Themen, aber auch so genannte ossianische Landschaften fanden ihre Umsetzung. Allerdings führte das Festhalten an ikonographischen und formalen Traditionen der christlichen und antiken Kunst zu Konflikten mit den neuen Bildinhalten. Die Figuren erhielten zwar nordische Namen, wurden aber größtenteils im ‚griechischen Gewand‘ dargestellt. Zwischen Großbritannien, Deutschland und Dänemark sowie Frankreich lässt sich eine unterschiedliche Herangehensweise an das Thema feststellen. In Großbritannien spielte bei der Umsetzung von *Ossian* die jeweils eigene Geschichte eine tragende Rolle. In Frankreich, wo *Ossian* erst um 1800 aufgegriffen wurde, wurde der Gegenstand von den Künstlern ausgesprochen romantisch aufgefasst. In Deutschland hingegen wurde *Ossian* von Anfang an zum Anlass für weltanschauliche Betrachtungen und die dort entstandenen Zyklen sind stilistisch in Abhängigkeit von Flaxman zu sehen. *Ossian* galt als Inbegriff romantischer Dichtung und stellte zugleich den bewussten Versuch dar, die historische Vergangenheit wiederaufleben zu lassen.

Joseph Anton Kochs Vorzeichnungen zu *Ossian* entstanden von etwa 1800 bis 1802/03, die Wiener Reinzeichnungen sind zwischen 1802/3 und 1805 zu datieren. Eine geplante Herausgabe der Zeichnungen als illustrierte Prachtausgabe scheiterte, jedoch befinden sich im Besitz der Pariser Nationalbibliothek die von Tommaso Piroli nach Kochs Wiener Blätter gestochenen Platten. In der Bild – Text Analyse konnte festgestellt werden, dass Koch die größtenteils unzusammenhängenden Zeichnungen zu den einzelnen Erzählungen in eine Rahmenhandlung einspannt, die aus der letzten Erzählung der Dichtungen – *Berrathon* – stammt. Bei der Auswahl der Szenen wählte er grundsätzlich solche mit dramatischem Gehalt, wobei neben heroischen Motiven der Schwerpunkt auf empfindsamen Stimmungen liegt. Damit ziehen sich Motive der Melancholie, der Trauer und des Todes nicht nur durch

---

<sup>583</sup> Siehe Petersen 1782, S. 165-468.

die Dichtungen, sondern auch durch Kochs Zeichnungen. Obwohl Koch die Dichtungen fast wortwörtlich umsetzt, jedoch erzählerisch und damit zeitlich stark verdichtet, will er nicht nur illustrieren, sondern selbständige, aus sich selbst heraus verständliche Kunstwerke gewinnen. Diese Intention wird dann problematisch, wenn Koch in einigen Zeichnungen mehrere Handlungsmomente darstellt, die ohne Textkenntnis schwer zu entwirren sind. Koch greift vor allem ikonographisch auf die christliche und antike Bildtradition zurück, diese Anregungen können aber nicht mehr als passive Abhängigkeit bezeichnet werden, sondern als reflektierte Aufnahme und bewusste Umdeutung und Anpassung an den neuen Inhalt. Für Koch wichtig war die inhaltliche und formale Einheit seiner Folge, weshalb er auch einen linearen, abstrahierenden Zeichenstil wählte, der mit dem Thema, das im dritten Jahrhundert nach Christus spielt, seine Korrespondenz findet und zum einen die unüberwindbare Distanz der Zeit und zum anderen die Sehnsucht nach diesem natürlichen und ursprünglichen Leben ausdrückt. Der Umrissstil gilt um 1800 als internationales Phänomen und zeichnet sich durch die Konzentration auf die Kontur ohne Modellierung mit Licht und Schatten aus. Als Urheber dieses Stils wird der englische Künstler John Flaxman (1755-1826) gesehen, der den Umriss in seinen Illustrationen zum autonomen Darstellungsprinzip erhob.

Als Gegenreaktion auf den Barock und das Rokoko wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts der Ruf nach einer Erneuerung der Kunst laut. Der Umrissstil entsprach der Suche nach neuer Ursprünglichkeit und einfachen Lebensverhältnissen im Einklang mit der Natur. Das liegt einerseits an der formalen Reduktion der Bildmittel selbst und andererseits sah man im Umriss den Ursprung der Malerei, aufgrund der antiken Legende, wonach diese mit der Beobachtung des Schattens begann, welcher im Umriss nachgezogen wurde. Winckelmanns Schriften galten als erstes Symptom für die Erneuerung der Kunst: Er vermittelte eine neue Sicht auf die Kunst der Antike und die griechische Kunst wurde durch ihn zum Programm. Verstärkt wurde das Wiederaufleben der antiken Kunst durch archäologische Ausgrabungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und durch die Publikation antiker Werke (besonders der Vasenmalerei). Aufgrund des Interesses an einem ‚einfachen‘ ursprünglichen Stil wurde gleichzeitig auch die italienische ‚Primitive‘ neu entdeckt. Der Umrissstil entwickelte sich um die Jahrhundertwende herum von strengen, am klassizistischen Ideal orientierten Formen zu einer zunehmenden Komplexität in Räumlichkeit, Detailausführung und Linienduktus. Auch Kochs Zeichnungen zu *Ossian* sind nicht mehr im reduzierten, klassizistischen Umrissstil eines Flaxmans gehalten. Die Kontur herrscht nicht mehr über die nun detailliert ausgeführte Binnenzeichnung, der Strich ist impulsiver, lockerer im Fluss und dynamischer. Zwischen den Körpern und dem umgebenden Raum werden eindeutige Beziehungen hergestellt und die räumliche Umgebung selbst hat an Bedeutung gewonnen.

In seinen Zeichnungen zu *Ossian* verarbeitet Koch nicht nur Anregungen aus der Formenwelt des Klassizismus, sondern greift auch, inhaltlich wie formal, romantische Aspekte auf. Durch die Anwendung des Umrissstils und durch die Anregungen von antiker und christlicher Ikonographie ist Koch einerseits von klassischen Vorbildern beeinflusst, andererseits zeigen sich romantische Tendenzen im Gefühlsmäßigen und Unbestimmten. In den Kopenhagener Vorzeichnungen und in den meisten der Wiener Zeichnungen findet man - in stilistischer und kompositioneller Abhängigkeit von Asmus Jacob Carstens - vorrangig Reflexe aus der klassischen Kunst, wohingegen einige der Wiener Zeichnungen sowie die beiden eigenhändigen Radierungen eindeutig eine ‚altdeutsch-gotische‘ Stilisierung in der Tradition der altdeutschen Graphik und der italienischen Frührenaissance mit Schraffuren und Schattierungen aufweisen. Gleichzeitig gehen einige Motive über den Themenbereich des Klassizismus hinaus, wenn Koch ‚romantische‘ Stimmungen aufgreift, also Topoi wie Liebe, Tod, Melancholie und Verzweiflung, wie zum Beispiel den melancholisch, in sich versunkenen Klessammor (Blatt 4) oder die Verzweiflung der Kolma über den Tod ihres Geliebten und ihres Bruders (Blatt 12), in dem die Übermacht der Natur sichtbar wird. Einen besonderen Stellenwert nimmt die kommentierende und reflexierende Figur ein. Diese Rolle übernehmen besonders Barden, aber auch der lauschende, nachsinnende oder verzweifelte Held, der sich seiner Stimmung hingibt.

In Kochs Zeichnungen kommt es damit zu einer Verschmelzung der heroisch-antikischen Kontur mit romantischen Stimmungsbildern, von klassizistischen und romantischen Elementen. Damit zeigt sich bei Koch, wie Frey sagt, dass „[...] Klassizismus und Romantik weder als sich ausschließende Gegensätze noch als [sich] zeitlich ablösende Stilperioden angesehen werden dürfen.“<sup>584</sup> Frey bezieht sich zwar nur auf Kochs malerisches Werk, aber wie festgestellt, gilt diese Durchdringung auch für seine Zeichnungen zu *Ossian*. Kochs Zuordnung zum Klassizismus erweist sich grundsätzlich als problematisch, da der Klassizismus selbst eine innere Polarität besitzt, die man in Schillers Worten als naiv und sentimentalisch bezeichnen kann. „Das Naive ist Natur, das Sentimentale sucht Natur“<sup>585</sup> und im Sentimentalischen wurzelt letztlich auch das romantische Erlebnis.<sup>586</sup> Aufgrund der Rückwendung Kochs durch die Kunst der Antike, altitalienischer und altdeutscher Malerei und Graphik auf einen glücklichen, unschuldigen Naturzustand des Menschen, spricht Frey bei Koch von einem „sentimentalischen“ oder „romantischen“ Klassizismus<sup>587</sup>, der auch im Umrissstil und in der Wahl des Themas zum Ausdruck kommt. Überdies bezeichnet Arthur

---

<sup>584</sup> Frey 1950, S. 224.

<sup>585</sup> Ebenda, S. 219.

<sup>586</sup> Vgl. ebd., S. 221.

<sup>587</sup> Vgl. ebd., S. 224.



Rühmann selbst den Umrissstil als „Entwicklungsglied zwischen Klassizismus und Romantik“ und als „Überleitung vom 18. zum 19. Jahrhundert.“<sup>588</sup>

Aufgrund des Rahmens der Arbeit konnten nur einige Aspekte in Bezug auf Kochs *Ossian*-Zeichnungen angesprochen und nicht näher ausgeführt werden. Für weitere Erkenntnisse wären daher einerseits intensivere Recherchen und Vergleiche über die von Koch möglicherweise benutzten Textquellen (Macpherson, Denis, Cesarotti, Harold und Petersen), und andererseits ausführliche Vergleiche mit Kochs restlichem, vor allem dem zeichnerischem Werk und mit Werken der bildenden Kunst zu *Ossian*, wichtig. Ausständig ist auch eine eingehende Untersuchung der Originale, um herauszufinden, inwieweit Kochs Schwiegersohn Johann Michael Wittmer die Wiener Blätter tatsächlich überarbeitet hat.<sup>589</sup>

Abschließend kann man sagen, dass Koch zu der Erschließung *Ossians* als narrative Bildquelle einen wesentlichen Beitrag geliefert hat, sowohl in der (komplexen) Bilderfindung als auch durch den Umfang der Folge. Denn obwohl sich bereits andere Künstler vor ihm mit dem Thema auseinander gesetzt hatten, schuf er doch den ersten umfassenden Zyklus und ersetzte den Text, mit dem er sich intensiv beschäftigt hat, auf eine künstlerisch sehr eigenständige und individuelle Art um. Laut Lammel gelang es den französischen Künstlern weit besser als Koch „[...] den Zusammenhang zwischen den Handlungen der Helden und den in Macphersons Dichtungen gleichgestimmten Handlungsräumen zu gestalten.“<sup>590</sup> Doch für Koch stand die denkende und fühlende menschliche Figur im Vordergrund und er verzichtete ganz bewusst auf allzu gewaltige und dramatische Schilderungen zugunsten nachdenklicher und melancholischer Stimmungen. Koch schafft es so in überzeugender Weise den melancholischen Unterton der Macpherschen Erzählungen umzusetzen. Mit seiner Zeichnungsfolge zu *Ossian* gelang Koch eine lebendige und überzeugende Darstellung der ossianischen Helden, in der er die heroischen Taten, aber auch die mit ruhmreichen Kämpfen verbundenen Verluste, in einer idealisierten, jedoch eindringlichen Weise dargestellt hat und gleichzeitig eine bemerkenswerte Treue zur Bildvorlage wahrte.

---

<sup>588</sup> Rühmann 1930, S. 18.

<sup>589</sup> An dieser Stelle möchte ich auf den von Dr. Cornelia Reiter geplanten Bestandskatalog über die Werke Joseph Anton Kochs in der Akademie der bildenden Künste in Wien hinweisen, der diesbezüglich sicher weitere Ergebnisse liefern wird.

<sup>590</sup> Lammel 1986, S. 108.



## ANHANG

## Kurze Biographie Kochs

Der österreichische Maler Joseph Anton Koch wurde am 27. Juli 1768 in Obergiblen in Tirol geboren. Er erhielt eine ländliche Erziehung und begann schon als Kind auf allen möglichen Vorlagen zu zeichnen. Nach Friedrich Noack bekam Koch die erste Anleitung im Zeichnen von einem Feldmesser.<sup>591</sup> Durch seinen Lehrer, dem Eremiten Lukas Liskodin, wurde 1782 der Augsburger Weihbischof Johann August Ungelter auf Kochs künstlerisches Talent aufmerksam und dieser ließ ihn zuerst im Seminar in Dillingen, dann in Augsburg bei dem Bildhauer Martin Ignaz Ingerl (1752-1800) und dem Maler Johann Jakob Mettenleiter (1750-1825) ausbilden. Durch die Vermittlung des Weihbischofs bekam Koch 1785 einen Freiplatz an der Hohen Karlsschule in Stuttgart, wo er, unterbrochen von kurzen Studienreisen in die Umgebung, bis 1791 verblieb. In der Karlsschule erhielt er Unterricht bei dem Landschaftsmaler Adolf Friedrich Harper (1725-1806) und dem Maler Philipp Friedrich Hetsch (1758-1838) und wurde von ihnen in den eklektischen Klassizismus, der sich am Ideal der Antike und der italienischen Renaissance orientierte, eingeführt. Gearbeitet wurde an den Akademien in erster Linie nach Vorlageblättern, Gipsabgüssen und lebenden Modellen. Die Privatlektüre der Karlsschüler umfasste Klopstock, Rousseau, Lavater, Shakespeare und Dramen des ‚Sturm und Drangs‘.<sup>592</sup> In Karikaturen und Skizzen dieser Zeit ist Koch dem Engländer William Hogarth (1697-1764) verpflichtet.<sup>593</sup>

Wegen des strengen Regimes<sup>594</sup> flüchtete Koch schließlich im Dezember 1791 aus der Karlsschule nach Straßburg, dann nach Basel, Bern, Neuchâtel und Biel. Auf den Reisen durch das Schweizer Jura und dem Berner Oberland entdeckte Koch die Alpen als künstlerisches Motiv.<sup>595</sup> Die Landschaftsskizzen, die in dieser Zeit entstanden, fanden sein ganzes Leben in seinem Werk Verwendung.

Der englische Theologe Dr. George Frederick Nott, den Koch in Neuchâtel kennen lernte, ermöglichte ihm ein drei-jähriges Italien-Stipendium. Ab 1794 wanderte Koch dann zu Fuß über den Gotthard nach Italien bis Neapel und Paestum. Seit dem Frühjahr 1795 war Koch in Rom ansässig und schloss sich dem Kreis um den schlesischen Maler Asmus Jakob Carstens (1754-1798) der in der Folge großen Einfluss auf ihn hatte, an. „Im engsten Anschluß an Carstens, dessen großen Stile er sich zu eigen zu machen strebte, arbeitete er an seiner Ausbildung, zeichnete eifrig Landschaften nach der Natur und Akt an der von Reinhart

---

<sup>591</sup> Vgl. Noack 1992 S. 81.

<sup>592</sup> Vgl. Lutterotti 1944, S. 17.

<sup>593</sup> Vgl. ebenda, S. 14f.

<sup>594</sup> Siehe Kuhn 1989.

<sup>595</sup> Über die Schweizer Alpen als Motiv siehe z.B.: Lutterotti 1968, Nr. 28, S. 66-69.

geleiteten kleinen Akademie, wurde durch Michelangelo und Raffael stark angeregt und in freundschaftlichen Verkehr mit Thorvaldsen, Wächter und Wallis beeinflusst.“<sup>596</sup>

1803 wendete er sich, unter der Anleitung von Gottlieb Schick (1776-1812), endgültig der Landschaftsmalerei zu, die großen Einfluss auf folgende Generationen hatte. Die Zeit von 1812 bis 1815 verbrachte Koch aufgrund der politischen Unruhen in Wien, danach blieb er bis zu seinem Tod in Rom. Ein Höhepunkt in seinem Schaffen stellten für ihn die Fresken seines Dante-Zyklus im Casino Massimo in Rom (1826-1828) dar. Koch wird in Rom Mittelpunkt der Deutschen Künstlergemeinschaft und schloss engen Kontakt mit den ab 1810 in Rom eintreffenden Nazarenern. Joseph Anton Koch starb am 12. Jänner 1839 in Rom.

---

<sup>596</sup> Noack 1992, S. 82.

## Auszüge aus den Briefen Kochs

### Brief 1

An Frauenholz, Rom am 25. Juli 1797

„Freilich mag die bloße Radiernadel allen Liebhabern, welche einen polierten Strich wünschen, nicht gefallen. Ich bin nicht Kupferstecher, sondern Maler, ich wollte und konnte nur ein malerisches radiertes Blatt liefern, welches mich 3 Monate Zeit, um es zu verfertigen kostete [„Schwur der 1500 Republikaner bei Montenesimo“]. [...] Um den nämlichen Preis effektiv, welchen Sie mir anboten, hätte ich die Platte in Rom an Herrn Piroli verkaufen können. Er kam selbst zu mir, noch ehe die Arbeit fertig war. Wenn es nicht zu meinem Nachteil gewesen wäre, ich würde sie ihm gewiß gegeben haben. Wenn ich diese Summe nicht dafür bekommen kann, bin ich entschlossen, sie für mich zu behalten und selbst so viele Abdrücke, als ich kann, zu verkaufen. [...] Wenn diese Arbeit mit dem Grabstichel und der trockenen Nadel ganz poliert ausgeführt wäre, würde sie ja weit mehr als doppelt so teuer werden. Denn kupferstechen und radieren sind sehr verschiedene Dinge. Aquila und Santo Bartoli, welche nach Raffael und Julio Romano radierten, sind meine Meister. Für Landschaften zu radieren schätze ich die Manier des Hermann Schwanfeld.“<sup>597</sup>

### Brief 2

An Frauenholz, Rom am 30. Januar 1802

Koch hat bereits 30 Blätter zum Inferno fertiggestellt. „Eine unendliche Verschiedenheit der Charaktere und malerischen Bilder machen dieses Gedicht höchst interessant. Unter allen italienischen Dichtern ist Dante der erhabenste; er wird gegenwärtig in England und auch in Deutschland durch Herrn Schlegel übersetzt. [...] Der Engländer Flaxman hat ebenfalls vor vielen Jahren schon die göttliche Komödie nebst der Odyssee, Iliade und den griechischen tragischen Dichtern in Konturen durch Tommaso Piroli radieren lassen. Ich bin versichert, meine Kompositionen werden nicht die mindeste Ähnlichkeit mit den Flaxmanischen haben, denn diese sind im Hetrurischen Vasengeschmack und niemals ist der ganze Gegenstand, sondern nur einzelne Gruppen desselben vorgestellt; und sollte ich das Werk selbst radieren oder durch andere radieren lassen, so muß es mit Schatten und Licht radiert werden.“<sup>598</sup>

### Brief 3

An Uexküll, Rom am 15. April 1803

„Da ich aber für dieses Werk [Dante] noch keinen Unternehmer gefunden habe, so machte ich diesen verflossenen Winter die Gesänge Ossians in 37 Blättern, 9 aus Fingal, 11 aus Temora, die übrigen sind aus den kleineren Gesängen. Piranesi aus Paris ist der Unternehmer dieses Werkes, er lässt es durch Tommaso Piroli in Rom in Kupfer radieren; sobald es fertig ist, kann man es von Rom oder von Paris aus haben. Sollten sich Buchhändler oder Kunsthändler zu solchen Werken finde, Arbeiten welche durch eine reiche manniggaltige Komposition in manchen frühen Stunden das Gemüt erlustigen könne, da bin ich gesonnen, nicht nur die ganze Iliade und Odyssee des Homer, sondern auch die tragischen Dichter, als Sophokles, Aeschilus, Euripides, die Kommödien des Aristophanes, die Aeneide des Virgil, den Shakespeare, den ‚Rasenden Roland‘ von Ariost, den Don Quichotte, auch das ‚Befreite Jerusalem‘ und den ‚Torquato Tasso‘ in malerische Kompositionen zu zeichnen. Welcher Reichtum von Ideen in einer Reihe von Werken! Sollte es mir allein möglich sein, so werde ich es instandsetzen. Was unsere anderen Dichter als Milton und Klopstock pp betrifft, so sind diese Poesien nicht von der Art, als daß der bildende Künstler ein von der Dichtkunst unabhängiges Werk liefern kann. Was Messias in malerischer Rücksicht enthält, ist weit tauglicher in den vier Evangelisten; das verlorene Paradies enthält außer einem Sturz von Engeln und Adam und Eva im Paradiese nichts, was in der Malerei ein selbst sich deutlich

<sup>597</sup> Zit. n.: Lutterotti 1940, S. 137.

<sup>598</sup> Zit. n.: ebenda, S. 142.

darstellbares und selbständiges Kunstwerk formierte. Die Dichtkunst, die Geschichte, die Fabel und Sage soll nur das Motiv zu deutlicher Erkennung des malerisch dargestellten Gegenstandes sein. Ein guter tauglicher Gegenstand für die bildende Kunst ist der, so sich selbst ohne genaue Kenntnis der Geschichte durch die dargestellte Handlung und den lebendigen Charakter und Ausdruck erklärt. Auch ist selten in der Malerei ein Gegenstand tauglich, obgleich er in der Poesie groß und mächtig ist, ja ein Gegenstand wird manchmal in der Kunst ein wahnsinniges Produkt. Bei Werken in einer großen Reihenfolge von Blättern ist mehr erlaubt als in einem einzelnen oder zwei Bildern. Nach diesen Grundsätzen suche ich zu komponieren. [...] Auch werde ich meine ossianischen Kompositionen ausführen, und zwar erstens: den Krieg Cuchullins mit Swaron, dem König von Lochlin. Cuchullin, der Sohn Semos', eine Lanze werfend auf einem Streitwagen, gezogen von Sulin-Siffada und Dusromal. [Fingal, 1. Buch] Zweitens: den Tod Oskars, des Sohnes Ossians. Fingal und seine Helden betrauern ihn. [Temora, 1. Buch] Drittens: Bosmina, Fingals Tochter, kömmt mit einem Pfeile und einer Muschel zum König Errago von Skandinavien, ihm Krieg oder Frieden anzubieten. [Die Schlacht von Lora] Viertens: Fingal, seiner Taten satt, übergibt Ossian den Speer und begräbt sein Schwert [Temora, 8. Buch].“<sup>599</sup>

#### **Brief 4**

An Uexküll, Rom am 9. Februar 1805

„Den Tod des Oskar mit Ossian, Fingal und die übrigen Helden kennen Sie. Ich habe solches für den Kaffeewirt Carnesechi gemalt. Es ist eine von meinen besseren historischen Kompositionen. Ich gebrauchte ungefähr 18 Tage dazu, um es so zu entwerfen, daß man die Zeichnung und Ausdrucksverteilung der Gruppen sehen konnte. Das ist nun kein Bild für ein Kaffeehaus! Ich werde dem Gastwirt eine Landschaft alla prima dafür malen und das Bild zurücknehmen, um es mit Zeit und Gelegenheit nach allen Teilen der Kunst für mich auszuführen. Einstweilen, bis ich Zeit habe, die versprochene Landschaft herzuhängen, gab ich das Bild dem Kaffeewirt, welcher solches an seinen bestimmten Ort hängte<sup>600</sup>. Mit gleicher Wut und mit gleichem Sturm die Hunde sich aus dem Zwinger losreißen, um den zerlumpten, flehenden Bettler anzufallen, ebenso fielen mehrere über mein armes Bild her. Das erste war, daß man Zehen und Finger durchging und fand: ‚O Jammer, an der Figur des Oskar 6 Zehen!‘ Da ich beim Entwurf eines Gemäldes, um die Totalität nicht zu verlieren, Kleinigkeiten nur kaum angab, da erkannte ich gleich, wes Geistes Kinder mich bekittelten, deren Finger- und Zehenkenntnis allen übrigen Eindruck verdrängt. Einige machten sich auch über die Perspektive her. Hierin habe ich nun nicht gefehlt, nur habe ich keinen Gesichtspunkt gewählt, wie ihn gewisse Malerprofessoren wählen. Daß ich die Bekleidung meiner Figuren nicht aus dem Kramladen nahm, war eine große Ketzerei. Überhaupt als Kolorist bestand ich schlecht. Die Verschiedenheit der Fleischtinten muß die weitere Vollendung geben. Die Haupterfordernisse eines entworfenen Kunstwerks habe ich geleistet und habe auch das Urteil fähiger Leute gehört, welche die Sache beurteilten, wie sie zu beurteilen war. Die bestialische Gutherzigkeit von einigen ging so weit, daß sie mir ihre Meinung und Mißfallen hierüber unter die Nase rieben. Ich könnte hierüber weiter nichts als lachen und niesen, sagend: ‚Treue Freunde und Gönner, es schadet nichts, ich höre Euer Urteil gerne und bewundere Eure Fähigkeit, jeder spricht, wie er es versteht; übrigens, wenn meine Arbeit jedermann gefiele, so wäre es für mich ein übles Zeichen‘. [...] Es ist gar kitzlig, sich in den Geschmack der Leute zu finden. Jede Nation hat ihren Geschmack, da doch ein klassisches Werk allgemein sein und jeglichem Erdenbewohner von Kultur gefallen sollte. Den Geschmack der Franzosen in der bildenden Kunst kennt man. Der Ausdruck ist theatral, die Zeichnung eine Mixtur von gemeiner Natur und unverständiger antiken Nachäffung, ihre Drapierung eine Kleidergaderobe, ihre Ausführung ohne Größe, an Galanterien hängend. Ihre Männer sind statt Helden oder Weisen oder Götter oder Menschen ihr eigenes Nationalbild. [...] Die höhere

<sup>599</sup> Zit. n.: Schneider 1938, S. 190f.

<sup>600</sup> Das ossianische Gemälde gilt als verschollen.

Kunst verlangt Ernst und Majestät [...]. In England liebt man flüchtige Ausführung wie leblose starke Effekte, die Augen plötzlich bestürmende Gegenstände, aber nicht Gegenstände, deren längeres Betrachten den Geist beschäftigt und nährt. In Deutschland scheint man durchaus nur die Handarbeit zu lieben: einen Fleiß, der Angsttropfen schwitzen macht. Da darf kein Fleck ohne Mühseligkeiten unangefüllt bleiben. Nach phantasiereichem, genievолlem Inhalt wird da nicht gefragt, [...]. Der italienische Nationalgeschmack, ohneacht seines Verfalls, ist immer noch der richtige. [...] Ein anderes ist es, im Geist der Antike arbeiten, und ein anderes zu stehlen, ohne das Gestohlene zu verstehen, zu verdauen und es in neuer Gestalt wiederzugeben.“<sup>601</sup>

### **Brief 5**

An Fischer, Rom am 3. Mai 1805

„Ich will eine Geschichtsreihe von Klopstocks Messiad in der Weise des Engländers Flaxmann zeichnen und sie unter meiner Aufsicht radiren lassen, was für das nordische Publikum eine erwünschte Erscheinung seyn würde. Abends bin ich meistens beschäftigt, die vorzüglichsten Dichtungen im Cyklus zu zeichnen: Ossians Gesänge habe ich in 37 Blättern gezeichnet, Piranesi in Paris lässt solche durch Tomaso Piroli stechen. Hier stellte ich Jagden, Muschelfeste, Schlachten und Liebesgeschichten malerisch dar, ich weiß aber nicht, wann diese Arbeit das Tageslicht begrüßen wird.“<sup>602</sup>

### **Brief 6**

An Langer, Wien am 20. Oktober 1812

„Nächstens werde ich dem Grafen Lamberg, so eine schöne Gemäldesammlung hat, etwas von mir zeigen. Er hat meine Zeichnungen zu Ossian mit Wohlgefallen gesehen und wünscht, daß solche in Kupfer herauskommen möchten. Hier ist das Kupfer sehr teuer und die Unternehmung könnte nur bei Tag gemacht werden. Wenn ich mit der Steindruckerei gut bekannt wäre, so würde ich es in dieser Art unternehmen, indem ich in den Winterabenden daran arbeiten könnte. Das meiste, was ich in der Steindruckerart sehe, ist meistens schlecht, besonders wie mans in Rom trieb. Da ich auch eben die Kopien nach den Zeichnungen des Albrecht Dürer von Strixner zu Gesicht bekam, da war ich vollkommen befriedigt damit. Diese Arbeiten sind vortrefflich, geistreich im Sinne Dürers und nett ausgeführt. Ich wünschte von dieser Steindruckerei nähere Notizen, wie solche Zeichnungen gemacht, und ob solche schneller, als in Kupfer können gemacht werden.“<sup>603</sup>

### **Brief 7**

An Langer, Wien am 21. November 1812

„Ich werde mit einem Kunsthändler samt Kupferstecher einverstehen, meine Zeichnungen zum Ossian herauszugeben und zwar auf Subskription. Unter meiner Aufsicht und Korrektur wird das Werk gemacht werden. Denn ich allein kann mich mit der Sache nicht befassen, dieweil ich lieber male. Ich werde Ihnen eine Ankündigung zuschicken, um solche solchen zu zeigen, welche Lust haben, das Werk zu nehmen. Zuvor aber werden einige Blätter vorauserscheinen.“<sup>604</sup>

---

<sup>601</sup> Zit. n.: Schneider 1938, S. 194.

<sup>602</sup> Zit. n.: Jaffé, 1905, S. 83.

<sup>603</sup> Zit. n.: Lutterotti 1940, S. 155.

<sup>604</sup> Zit. n.: ebenda, S. 158.



## Die chronologische Anordnung der Zeichnungsfolge

Insgesamt entstanden 53 Vorzeichnungen mit 35 Szenen (Thorvaldsen Museum, Kopenhagen) und 37 Reinzeichnungen mit ebenso vielen Szenen (Akademie der bildenden Künste, Wien). In der Ausgabe von 1773 ordnet Macpherson die Gedichte erstmals chronologisch und Joseph Anton Koch folgt dieser Reihenfolge mit seiner Beschriftung und Nummerierung der Wiener Folge.

<b>Erzählung</b>	<b>Wien</b>	<b>Kopenhagen</b>
1. Kathloda. Ein Heldengedicht		
I. Buch	1 Zeichnung	1 Vorzeichnung
II. Buch	keine Zeichnung	keine Vorzeichnung
III. Buch	keine Zeichnung	keine Vorzeichnung
2. Komala	1 Zeichnung	2 Vorzeichnungen
3. Karrikthura	1 Zeichnung	1 Vorzeichnung
4. Karthon	1 Zeichnung	1 Vorzeichnung
5. Oina-Morul	1 Zeichnung	2 Vorzeichnungen
6. Kolna-Dona	keine Zeichnung	keine Vorzeichnung
7. Oi-Thona	keine Zeichnung	keine Vorzeichnung
8. Kroma	1 Zeichnung	keine Vorzeichnung
9. Kalthon und Kolmal	1 Zeichnung	2 Vorzeichnungen
10. Der Krieg mit Karos	1 Zeichnung	1 Vorzeichnung
11. Kathlin von Klutha	1 Zeichnung	keine Vorzeichnung
12. Sulmalla von Lumon	1 Zeichnung	1 Vorzeichnung
13. Der Krieg von Inis-thona	1 Zeichnung	1 Vorzeichnung
14. Die Lieder von Selma	2 Zeichnungen	1+1 Vorzeichnung
15. Fingal. Ein Heldengedicht		
I. Buch	1 Zeichnung	1 Vorzeichnung
II. Buch	2 Zeichnungen	1+ 1 Vorzeichnung
III. Buch	keine Zeichnung	keine Vorzeichnung
IV. Buch	1 Zeichnung	1 Vorzeichnung
V. Buch	1 Zeichnung	1 Vorzeichnung
VI. Buch	2 Zeichnungen	2 + 1 Vorzeichnungen
16. Lathmon	1 Zeichnung	2 Vorzeichnungen
17. Darthula	1 Zeichnung	2 Vorzeichnungen
18. Der Tod Kuchullins	keine Zeichnung	keine Vorzeichnung

19. Die Schlacht von Lora	1 Zeichnung	1 Vorzeichnung
20. Temora. Ein Heldengedicht		
I. Buch	3 Zeichnungen	2 VZ + 3 VZ + 3 VZ
II. Buch	keine Zeichnung	keine Vorzeichnung
III. Buch	2 Zeichnungen	1 + 2 Vorzeichnungen
IV. Buch	2 Zeichnungen	1 + 1 Vorzeichnung
V. Buch	keine Zeichnung	keine Vorzeichnung
VI. Buch	1 Zeichnung	2 Vorzeichnungen
VII. Buch	1 Zeichnung	2 Vorzeichnungen
VIII. Buch	2 Zeichnungen	4 Vorzeichnungen + 2 VZ
21. Konlath und Kuthona	1 Zeichnung	1 Vorzeichnung
22. Berrathon	2 Zeichnungen	keine Vorzeichnung
	Keine Zeichnung	1 Vorzeichnung

Eine unidentifizierte Vorzeichnung der Kopenhagener Folge (D735, Abb. 9) wird im Ausstellungskatalog von Kopenhagen (2000, S. 80) der Erzählung *Temora* (6. Buch) zugeschrieben. Allerdings kann diese Szene eher der Dichtung *Karrikthura* zugeordnet werden (vgl. Kapitel 4.6, S. 44).

## Quellen- und Literaturverzeichnis

### Andresen 1866

Andreas Andresen: Die deutschen Maler-Radierer (Peintre-Graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts, Bd.1, Leipzig 1866.

### Andresen 1867

Andreas Andresen: Die deutschen Maler-Radierer des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 2, Leipzig 1867.

### Alberti 1435/36

Leon Battista Alberti: Über die Malkunst (*Della Pittura* 1435/36), Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda (Hg. und Übersetzung), Darmstadt 2002.

### Andrews/Brotchi 1960

Keith Andrews und J. R. Brotchi: National Gallery of Scotland, Catalogue of Scottish Drawings, Edinburgh 1960.

### Arndt 2001

Friedrich Arnd u. a. (Hg.): Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur, Petersberg 2001.

### Baudissin 1924a

Klaus Graf von Baudissin: Ossian in der bildenden Kunst, in: Westermanns Monatshefte, Jg. 68, Mai, Braunschweig 1924, S. 273–277.

### Baudissin 1924b

Klaus Graf von Baudissin: Georg August Wallis. Maler aus Schottland 1768-1847. Auf Seitenpfaden der deutschen Kunstgeschichte. Mit einem Werkverzeichnis: Ossian in der bildenden Kunst (= Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Nr. 7), Heidelberg 1924.

### Baumgart 1974

Fritz Baumgart: Vom Klassizismus zur Romantik 1750-1832. Die Malerei im Jahrhundert der Aufklärung, Revolution und Restauration, Köln 1974.

### Bellenger 1993

Sylvain Bellenger: Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, in: Richard Campbell und Victor Carlson (Hg.): Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings (Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art und Minneapolis Institute of Arts), Los Angeles 1993, S. 222 f., Kat. Nr. 58.

### Bénézit 1992

Bénézit: Dictionary of Art, Bd. 7, Paris 2006, S. 1392 f.

### Benz 1939

Richard Benz: Geschichte der romantischen Kunst, in: Ders. und Arthur von Schneider (Hg.): Die Kunst der deutschen Romantik, München 1939, S. 13-177.

### Berefelt 1961

Gunnar Berefelt: Philipp Otto Runge. Zwischen Aufbruch und Opposition 1777-1802 (= Stockholm Studies in History of Art, Nr. 7), Stockholm, Göteborg und Uppsala 1961.

### Beyer 2006

Beyer Andreas (Hg.): Klassik und Romantik (= Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6), München 2006.

### Bilaostocki 1966

Jan Bilaostocki: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Köln 1966.

**Bindmann 1979**

David Bindmann: John Flaxman – Kunst und Kommerz, in: John Flaxman. Industrie und Mythologie (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1979, S. 46-52.

**Brandner 1998**

Edmund Brandner: Ossian und Herder. Die Rezeption eines nicht authentischen Autors im Zeitalter des Geniekults, Dipl. Wien 1998.

**Busch 1978**

Werner Busch: Der sentimentale Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli, in: Ders., Reiner Hausscherr und Eduard Trier (Hg.): Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandemann, Berlin 1978, S. 317-335.

**Busch 1981**

Werner Busch: Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie, in: Sonja Günther (Hg.): Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche, (Ausst. Kat. Akademie der Künste, Berlin), Berlin 1981, S. 81-90.

**Busch 1984**

Werner Busch: Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerkdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert, in: Herbert Beck, Peter C. Bol und Eva Maek-Gérard (Hg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 11), Berlin 1984, S. 178-192.

**Busch 1988**

Werner Busch: Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts, in: Regine Timm (Hg.): Buchillustration im 19. Jahrhundert (= Wolfenbüttler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 15), Wiesbaden 1988, S. 117-148.

**Busch 1990**

Werner Busch: Über Helden diskutiert man nicht. Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert, in: Ekkehard Mai (Hg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz am Rhein 1990, S. 57-76.

**Busch 1993**

Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

**Busch 2001**

Werner Busch: Die Neudefinition der Umrisszeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Ders. und Margaret Stufmann (Hg.): Zeichnen in Rom 1790-1830, Köln 2001, S. 11-44.

**Buschenbeck 1959**

Ernst H. Buschenbeck: Romantik in Österreich (Ausst. Kat. Residenzgalerie, Salzburg), Salzburg 1959.

**Campbell 1993**

Richard J. Campbell: Visions of Antiquity from Mengs to Ingres, in: Ders. und Victor Carlson (Hg.): Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings (Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art und Minneapolis Institute of Arts), Los Angeles 1993, S. 15-42.

**Carlson 1993**

Victor Carlson: John Flaxman. 'Leucothea Preserving Ulysses', in: Ders. und Richard J. Campbell (Hg.): Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings (Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art und Minneapolis Institute of Arts), Los Angeles 1993, S. 130, Kat. Nr. 8.

**Cains 2004**

Hans-Ulrich Cains: Der aktive Betrachter und die Wahrheit der Linie – Die Ästhetik der Umrisszeichnung am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Ders., Hans-Peter Müller und Stefan Schmidt (Hg.): Faszination der Linie, Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa (Ausst. Kat. Antikenmuseum der Universität Leipzig), Leipzig 2004, S. 2-26.

**Cennini 1390**

Cennino d'Andrea Cennini: Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei (*Libro dell' arte o trattato della peittura*, vermutlich 1390), übersetzt von Albert Ilg (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 1), Wien 1871.

**Cheetham**

Mark A. Cheetham: Joseph Anton Koch, in: Jane Turner (Hg.), Dictionary of Art, Bd. 18, London 1996, S. 182-185.

**Crane 1900**

Walter Crane: Linie und Form (*Line and Form*, London 1900), Berlin, Leipzig 1901.

**Da Vinci 1977**

Leonardo da Vinci: Precepts of the Painter, in: Notebooks of Leonardo da Vinci, Edward MacCurdy (Hg. und Übersetzung), 1. Bd, London 1977, S. 216-274.

**Da Vinci 1990**

Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, André Chastel (Hg.), Schneider Marianne (Übersetzung), München 1990.

**Dankl 1989**

Günther Dankl: Joseph Anton Koch (1768-1839). Pittore Tyrolese in Roma. Ein Erneuerer der europäischen Landschaftsmalerei zwischen Klassizismus und Romantik, in: Künstler, Händler, Handwerker. Tiroler Schwaben in Europa (Ausst. Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck), Reutte 1989, S. 286-301.

**De Piles 1775**

Roger de Piles: Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris, Paris 1775.

**Du Fresnoy 1684**

Charles-Alphonse Du Fresnoy: De arte graphica, Roger de Piles (Hg.), Paris 1684.

**Einem 1935**

Herbert von Einem: Carl Ludwig Fernow. Eine Studie zum deutschen Klassizismus (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3), Berlin 1935.

**Einem 1952**

Herbert von Einem: Die Kunst der Deutschrömer, in: Hans Geller (Hg.): Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800-1830, Berlin 1952, S. 3-38.

**Einem 1978**

Herbert von Einem: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760 bis 1840, München 1978.

**Fernow 1806a**

Carl Ludwig Fernow: Carstens, Leben und Werke (Reprint der Ausgabe Leipzig 1806), Herman Riegel (Hg.), Hannover 1867.

**Fernow 1806b**

Carl Ludwig Fernow: Römische Studien, 2 Bde., Zürich 1806.

**Fleckner 2006**

Uwe Fleckner: Historie ohne Handlung. Asmus Jakob Carstens und das Ende der Bilderzählung im europäischen Klassizismus, in: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat und David Ganz (Hg.): Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, Berlin 2006, S. 184-201.

**Feuchtmayr 1975**

Inge Feuchtmayr: Johann Christian Reinhart 1761-1847. Monographie und Werkverzeichnis (= Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 15), München 1975.

**Frey 1950**

Dagobert Frey: Die Bildkomposition bei Joseph Anton Koch und ihre Beziehung zur Dichtung. Eine Untersuchung über Kochs geistesgeschichtliche Stellung, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XIV (XVIII) 1950, S. 195-224.

**Gagnereaux 1983**

Bénigne Gagnereaux (1756-1795). Un pittore francese nella Roma di Pio VI (Ausst. Kat. Galleria Borghese, Rom), Rom 1983.

**Gaskill 1986**

Howard Gaskill: 'Ossian' Macpherson. Toward a Rehabilitation, in: Comparative Criticism, Nr. 8, 1986, S. 113-114.

**Gaskill 2004**

Howard Gaskill (Hg.): The Reception of Ossian in Europe (= The Ahlone Critical Traditions Series: The reception of British authors in Europe, Nr. 5), London und New York 2004.

**Gaskill/Stafford 1998**

Howard Gaskill und Fiona Stafford (Hg.): From Gaelic to Romantic. Ossianic Translations, Amsterdam und Atlanta 1998.

**Gizzi 1988**

Corrado Gizzi (Hg.): Koch e Dante, Milano 1988.

**Goethe 1798**

Johann Wolfgang von Goethe: Über Laokoon (Propylen, Bd. 1, 1. Stück, 1798) in: Ernst Beutler (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Bd. 13, Zürich 1965, S. 161-174.

**Goethe/Meyer 1798**

Johann Wolfgang Goethe und Johann Heinrich Meyer: Über die Gegenstände der bildenden Kunst (Tübingen 1798) in: Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner (Hg.): Historienmalerei (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 1), Berlin 1996, S. 285-289.

**Goethe 1799**

Johann Wolfgang von Goethe: Über die Flaxmanischen Werke (1799), in: Ernst Beutler (Hg.): Johann Wolfgang Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Bd. 13, Zürich 1965, S. 183-185.

**Goethe 1803**

Johann Wolfgang von Goethe: Die Preisaufgaben von 1803. Preiserteilung, in: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805, Walther Scheidig (Hg.), Weimar 1958, S. 390 f.

**Goethe 1816/17**

Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise (Stuttgart und Tübingen 1816/17), in: Johann Wolfgang Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Ernst Beutler (Hg.), Bd. 11, Zürich 1950, S. 241.

**Gray 1899**

John M. Gray: Notes on the Art Treasures of Penicuik House, Midlothian 1899.

**Hamburg 1974**

Ossian und die Kunst um 1800 (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1974.

**Hamburg 1979**

John Flaxman, Mythologie und Industrie (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1979.

**Hamilton 1791**

Sir Wm. Hamilton's Einleitung in das Studium der antiken Vasen (Neapel 1791) in: Carl August Böttinger (Hg.): Griechische Vasengemälde, mit archäologischen und artistischen Erläuterungen der Originalkupfer, Bd. 1, erstes Heft, Weimar 1997, S. 13-59.

**Hartmann 1969**

Wolfgang Hartmann: Die Wiederentdeckung Dantes in der deutschen Kunst. J. H. Füssli – A. J. Carstens – J. A. Koch, Diss. Bonn 1969.

**Hemsterhuis 1796**

Francois Hemsterhuis: Über die Bildhauer (1796) in: Julius Hilß (Hg.): Francois Hemsterhuis. Philosophische Schriften, Bd. 1, Leipzig 1912, S. 3-43.

**Herder 1795**

Johann Gottfried Herder: Homer und Ossian (Die Horen, 1795), in: Hans Dietrich Irmscher (Hg.): Johann Gottfried Herder. Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800 (= Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 154) in: Günter Arnold u.a. (Hg.): Johann Gottfried Herder Werke in zehn Bänden, Frankfurt am Main 1998, Bd. 8, S. 71-87.

**Herder 1796**

Johann Gottfried Herder: Iduna, oder der Apfel der Verjüngung (Die Horen, 1796), in: Hans Dietrich Irmscher (Hg.): Johann Gottfried Herder. Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800 (= Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 154) in: Günter Arnold u.a. (Hg.): Johann Gottfried Herder Werke in zehn Bänden, Frankfurt am Main 1998, Bd. 8, S. 155-172.

**Hildebrand-Schat 2004**

Viola Hildebrand-Schat: Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung. Moritz Retzschs Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen Kunstverstehens, Würzburg 2004.

**Hofmann 1974a**

Werner Hofmann: Vorwort, in: Ossian und die Kunst um 1800 (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1974, S. 7-9.

**Hofmann 1974b**

Werner Hofmann: Der Traum Ossians und der Vernunft, in: Ossian und die Kunst um 1800 (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1974, S. 43-53.

**Hogarth 1753**

William Hogarth: Analyse der Schönheit (*Analysis of Beauty*, London 1753), übersetzt von Jörg Heining (Fundus, Nr. 132), Dresden 1995.

**Hohl 1974a**

Hanna Hohl: England, in: Ossian und die Kunst um 1800 (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1974, S. 55-61.

**Hohl 1974b**

Hanna Hohl: Deutschland und Dänemark, in: Ossian und die Kunst um 1800 (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1974, S. 63-96.

**Hohl 1979**

Hanna Hohl: Flaxman und Deutschland, in: John Flaxman, Mythologie und Industrie (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1979, S. 201-214.

**Holst 1989**

Christian Holst: Joseph Anton Koch, 1768-1839. Ansichten der Natur, Stuttgart 1989.

**Irwin 1979**

David Irwin: John Flaxman. 1755-1826. Sculptor, Illustrator, Designer, London 1979.

**Irwin 1997**

David Irwin: Neoclassicism, London 1997.

**Jaffé 1905**

Ernst Jaffé: Joseph Anton Koch. Sein Leben und sein Schaffen, Innsbruck 1905.

**Jahrmärker 1993**

Manuela Jahrmärker: Ossian. Eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800 (= Berliner Musik Studien, Bd. 2), Köln 1993.

**Jenni 1995**

Ulrike Jenni: Joseph Anton Kochs Auseinandersetzung mit der Kunst des Trecento und Quattrocento. Zur romantischen Komponente seines Schaffens, in: Römisch Historische Mitteilungen, Bd. 37, Sonderdruck Wien 1995, S. 163-190.

**Jiriczek 1940**

Otto Jiriczek: James Macpherson's Ossian, Band III, Einleitung, Varianten, Namensverzeichnis, Heidelberg 1940.

**Jornes 1991**

Bjarne Jornes: Der Kontur in Thorvaldsens Kunst, in: Gerhard Bott und Heinz Spielmann (Hg.): Künstlerleben in Rom. Berthel Thorvaldsen (1770-1884). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde (Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg und Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottdorf), Nürnberg 1991, S. 67-74.

**Kamphausen 1941**

Alfred Kamphausen: Asmus Jakob Carstens (= Studien zur Schleswig-Holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 5), Neumünster in Holstein 1941.

**Kant 1790**

Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft (Berlin 1790), Gerhard Lehmann (Hg.), Stuttgart 1963.

**Keisch 1976**

Claude Keisch: Der Tod des Oskar. Joseph Anton Koch als Historienmaler, in: Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin, Vol. 17, Berlin 1976, S. 189-198.

**Kitlitschka 1996**

Werner Kitlitschka: Positionen der Illustrationskunst im 19. Jahrhundert, in: Hermann Fillitz (Hg.): Der Traum vom Glück – Die Kunst des Historismus in Europa (Ausst. Kat. Künstlerhaus und Akademie der Bildenden Künste, Wien), 2 Bde. Wien 1996, Bd. 1, S. 163-175.

**Klopstock 1771**

Gottlieb Heinrich Klopstock: Gerechter Anspruch (erschienen in: Kayserlich privilegierte Hamburgische Neue Zeitung, St. 183, 15. November, 1771), in: Klaus Horlebusch (Hg.): Friedrich Gottlieb Klopstocks Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe, Berlin und New York 1882, S. 14 f.



**Kluxen 1991**

Andrea M. Kluxen: Transformierte Antike, in: Gerhard Bott und Heinz Spielmann (Hg.): Künstlerleben in Rom. Berthel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde (Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg und Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf), Nürnberg 1991, S. 279-285.

**Koch 1810a**

Joseph Anton Koch: Gedanken eines in Rom lebenden Künstlers über die Kunst in den letzten Dezennien des vorigen und dem ersten des laufenden Jahrhunderts, Rom 1810, Auszüge ausgewählt und erläutert von Hilmar Frank, in: A. J. Carstens und J. A. Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution. Zeichnungen (Ausst. Kat. National Galerie Berlin), Berlin 1989, S. 26-36.

**Koch 1810b**

Joseph Anton Koch: Gedanken eines in Rom lebenden Künstlers über die Kunst in den letzten Dezennien des vorigen und dem ersten des laufenden Jahrhunderts, Rom 1810, Auszug in: David Friedrich Strauß: Kleine Schriften biographischen, literar- und kunstgeschichtlichen Inhalts, Leipzig 1862, S. 303-332.

**Koch 1834**

Joseph Anton Koch: Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und in der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben; oder die Rumfordische Suppe, gekocht und geschrieben von Joseph Anton Koch in Rom (Karlsruhe 1834), Ernst Jaffé (Hg.), Innsbruck 1905.

**Koschatzky 2003**

Walter Koschatzky: Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 2003.

**Krafft 1982**

Eva Maria Krafft: Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett (Ausst. Kat. Kupferstichkabinett Basel), Basel 1982.

**Kreutzer 1959**

Ingrid Kreutzer: Studien zu Winckelmanns Ästhetik (= Winckelmann Gesellschaft Stendal, Jahresausgabe 1959), Berlin 1959.

**Kuhn 1989**

Axel Kuhn: Revolutionsbegeisterung an der Hohen Carlsschule, Stuttgart 1989.

**Lammel 1986**

Gisold Lammel: Deutsche Malerei des Klassizismus, Leipzig 1986.

**Lammel 1998**

Gisold Lammel: Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes, Stuttgart 1998.

**Leipzig 2004**

Hans-Ulrich Cains, Hans-Peter Müller und Stefan Schmidt (Hg.): Faszination der Linie, Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa (Ausst. Kat. Antikenmuseum der Universität Leipzig), Leipzig 2004.

**Lessing 1766**

Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie (Berlin 1766) in: Wilfried Barner u.a. (Hg.): Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden (= Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 17), Wilfried Barner (Hg.), Werke 1766-1769, Bd. 5/2, Frankfurt am Main 1990, S. 13-206.

**Lippold 1968**

Gertraude Lippold: Joseph Anton Koch zum 200. Geburtstag, in: Dresdner Kunstblätter, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 12. Jg., Dresden 1968, S. 71-79.

**Lutterotti 1938**

Otto R. von Lutterotti: Briefe Joseph Anton Kochs aus Roma an Josef von Giovanelli in Bozen (= Veröffentlichung des Museum Ferdinandeum, Heft 18), Innsbruck 1938, S. 702-732.

**Lutterotti 1940**

Otto R. von Lutterotti: Joseph Anton Koch 1768-1839. Mit einem Werkverzeichnis und Briefen des Künstlers, Berlin 1940.

**Lutterotti 1944**

Otto R. von Lutterotti: Joseph Anton Koch 1768-1839. Heroische und romantische Landschaft, Innsbruck 1944.

**Lutterotti 1968**

Otto von Lutterotti: Joseph Anton Koch. Der Maler des Hochgebirges, in: Aurora. Eichendorff-Almanach 1968, Nr. 28, S. 66-69.

**Lutterotti 1985**

Otto R. von Lutterotti: Joseph Anton Koch 1768-1839. Leben und Werk, mit einem vollständigen Werkverzeichnis, Wien und München 1985.

**Macdonald 2004**

Murdo Macdonald: *Ossian* and Art: Scotland into Europe via Rome, in: Howard Gaskill (Hg.): The Reception of Ossian in Europe (= The Ahlone Critical Traditions Series: the Reception of British Authors in Europe, Nr. 5), London und New York 2004, S. 393-404.

**Macpherson 1763**

James Macpherson: Temora (London 1763) in: Otto Jiriczek (Hg.): James Macpherson's Ossian, Faksimile-Neudruck der Erstausgabe von 1762/63, Bd. 2, Heidelberg 1940, S. 1-248.

**Macpherson 1773**

James Macpherson: The Poems of Ossian (London 1773), Reprint der Ausgabe von 1773, Edinburgh 1894.

**Mai/Repp-Eckert 1987/88**

Ekkehard Mai und Anke Rep-Eckert (Hg.): Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Kunsthaus Zürich und Musée des Beaux-Arts, Lyon), Lyon 1987/88.

**Mai 1990**

Ekkehard Mai (Hg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz am Rhein 1990.

**Marggraff 1858**

Rudolf Marggraff: Lebensskizze des Malers Joseph Anton Koch, nebst einer Erklärung einer Darstellung der Vorhalle des Fegefeuers, in: Münchner Jahrbücher für bildende Kunst, Leipzig 1858, S. 266-289.

**Mattioda 2004**

Enrico Mattioda: Ossian in Italy: From Cesarotti to the Theatre, in: Howard Gaskill (Hg.): The Reception of Ossian in Europe (= The Ahlone Critical Traditions Series: the Reception of British Authors in Europe, Nr. 5), London und New York 2004, S. 274-302.

**Mengs 1762**

Johann Raphael Mengs: Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei (Zürich 1762), in: Helmut Pfotenhauer u. a. (Hg.): Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse (= Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 2), Frankfurt am Main 1995, S. 195-249.

**Miss 2000**

Stig Miss (Hg.): Asmus Jacob Carstens' og Joseph Anton Kochs vaerker i Thorvaldsens Museum (Ausst. Kat. Thorvaldsen Museum, Kopenhagen), Kopenhagen 2000.

**Müller 2004**

Hans-Peter Müller: „Im Schatten ward sein Daseyn aufgegangen“ (Schiller). Das Wahrheits- und Abstraktionspotenzial im Umriß des Schattens, in: Ders., Hans-Ulrich Cains und Stefan Schmidt (Hg.): Faszination der Linie, Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa (Ausst. Kat. Antikenmuseum der Universität Leipzig), Leipzig 2004, S. 27-31.

**Neuwirth 1987**

Markus Neuwirth: Paul von Rittinger (1879-1955) und der Stil der präzisen Umrisslinie im 18., 19. und 20. Jahrhundert, Diss. Innsbruck 1987.

**Neuwirth 1989**

Markus Neuwirth: Joseph Anton Koch – Asmus Jacob Carstens. Die Argonauten. Ein Bilderbuch als Dokument einer Künstlerfreundschaft, Graz 1989.

**Neuwirth 1992**

Markus Neuwirth: Bild- und Sprachspiel bei Joseph Anton Koch und Asmus Jakob Carstens, in: Römisch historische Mitteilungen, Vol. 34-35, 1992, No. 3, S. 167-203.

**Noack 1992**

Friedrich Noack: Joseph Anton Koch, in: Hans Volmeer (Hg.): Thieme-Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (unveränderter Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1907-1950), Bd. 21/22, München 1992, S. 81-88.

**Nürnberg 1991**

Gerhard Bott und Heinz Spielmann (Hg.): Künstlerleben in Rom. Berthel Thorvaldsen (1770-1884). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde (Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg und Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottdorf), Nürnberg 1991.

**Oesterle 1999**

Günther Oesterle: Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik, in: Ders. und Gerhard Neumann (Hg.): Bild und Schrift in der Romantik (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 6), Würzburg 1999, S. 27-55.

**Okun 1967**

Henry Okun: Ossian in Painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXX (30), 1967, S. 327-356.

**Parlasca 1991**

Klaus Parlasca: Antikenbegeisterung, in: Gerhard Bott und Heinz Spielmann (Hg.): Künstlerleben in Rom. Berthel Thorvaldsen (1770-1884). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde (Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg und Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottdorf), Nürnberg 1991, S. 33-43.

**Petersen 1782**

Johann Wilhelm Petersen: Die Gedichte Ossians neuverteutschet (Tübingen 1782), in: Wolf Gerhard Schmidt (Hg.): ‚Homer des Nordens‘ und ‚Mutter der Romantik‘. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, 4 Bände, Bd. 3, Berlin und New York 2003, S. 165-468.

**Plinius**

Gajus Plinius Secundus: Naturgeschichte (*Naturalis Historia*, 77 n. Chr.), Friedrich Lebrecht Strack (Hg. und Übersetzung), 3. Teile, 3. Teil, Bremen 1855.

**Quintilian**

Marcus Fabius Quintilian: Anleitung zur Redekunst (*Institutio oratoria*, ca. 95 n. Chr.), zehntes Buch, E. Alberti (Übersetzung), Leipzig 1858.

**Reiter 2001**

Cornelia Reiter: Suche nach dem Unendlichen. Aquarelle und Zeichnungen der deutschen Romantik aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien (Ausst. Kat. Akademie der Bildenden Künste, Wien), München, London und New York 2001.

**Riedl 1993**

Wolfgang Riedl: Johann Christian Ruhl (1764-1842), Diss. Göttingen 1993.

**Riegel 1868**

Herman Riegel: Deutsche Kunststudien, Bd. V, Hannover 1868.

**Ries 1992**

Hans Ries: Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuches im deutschsprachigen Raum 1871-1914, Osnabrück 1992.

**Ritter-Santini 1999**

Lea Ritter-Santini: ‚Auf dunklen Grund gezogen‘. Das Gedächtnis der Bilder, in: Mildenerger, Hermann u.a. (Hg.): Geheimster Wohnsitz. Goethes italienisches Museum. Zeichnungen aus dem Bestand der Graphischen Sammlung der Kunstsammlungen zu Weimar ergänzt durch seltene Antikenwerke der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar (Ausst. Kat. Kunstsammlungen Weimar und Haus der Kunst, München, = Im Blickfeld der Goethezeit, Bd. 3), Weimar 1999, S. 41-74.

**Ros 1773**

Walter Ros: A Description of the paintings in the Hall of Ossian at Pennycuik near Edinburgh, Edinburgh 1773.

**Rosand 2002**

David Rosand: Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation, Cambridge 2002.

**Rosenblum 1956**

Robert Rosenblum: The international Style of 1800. A Study in Linear Abstraction (= Reprint of the Author's thesis, 1956), New York und London 1976.

**Rosenblum 1957**

Robert Rosenblum: The Origin of Painting: A problem in the iconography of romantic classicism, in: The Art Bulletin, Vol. XXX/X, Nr. 1, März 1957, S. 279-290.

**Rosenblum 1967**

Robert Rosenblum: Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton 1967.

**Rügler 1999**

Axel Rügler: Spurensuche und Annäherung: Homer und der ‚archäologische‘ Klassizismus, in: Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit (Ausst. Kat. Winckelmann-Museum, Stendal), Mainz 1999, S. 77-106.

**Rühmann 1930**

Arthur Rühmann: Das illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland 1790-1860, Leipzig 1930.

**Ruhmer 1986**

Eberhard Ruhmer: Deutsche Buchillustration im 19. Jahrhundert, in: Regine Timm (Hg.): Die Kunst der Illustration im 19. Jahrhundert (Ausst. Kat. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Nr. 54), Wolfenbüttel 1986, S. 11-28.

**Salzer/Tunk 1999**

Anselm Salzer und Eduart von Tunk: Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur in sechs Bänden, Neubearbeitung und Aktualisierung von Claus Heinrich und Jutta Münster-Holzlar, Band III, Von der Klassik bis zur Romantik, Frechen 1999.

**Salmen 2005**

Brigitte Salmen: Johann Michael Wittmer (1802-1880). Studien zu Leben und Werk, Diss. Passau 2006, in: Opus-Bayern, (30.08.2007), URL: [http://www.opus-bayern.de/uni-passau/volltexte/2007/100/pdf/Salmen\\_Brigitte.pdf](http://www.opus-bayern.de/uni-passau/volltexte/2007/100/pdf/Salmen_Brigitte.pdf).

**Schiller 1795**

Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung (Die Horen, 1795 und 1796), in: Ders.: Gesammelte Werke in drei Bänden, Reinhold Netolitzky (Hg.), Gütersloh o. J., Bd. 3, S. 861-936.

**Schiller 1801**

Schillers Werke. Nationalausgabe, Dietrich Germann und Eberhard Haufe (Hg.), Schillers Gespräche, 42. Bd., Weimar 1967, S. 382.

**A. W. Schlegel 1799**

August Wilhelm Schlegel: Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss, in: Ders. und Friedrich Schlegel (Hg.): Athenaeum, 1799 (Nachdruck), Stuttgart 1960, 2. Band, 3. Stück, S. 193-246.

**A. W. Schlegel 1805**

August Wilhelm Schlegel: Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler. Im Sommer 1805, in: August Wilhelm von Schlegel's sämtliche Werke, Eduard Böcking (Hg.), Bd. 9, Leipzig 1846, S. 231-266.

**F. Schlegel 1795**

Friedrich Schlegel: Vorrede zu: Über das Studium der griechischen Poesie (1795), in: Friedrich von Schlegel's sämtliche Werke (zweite Original-Ausgabe), Bd. 5, Wien 1856, S. IX-XX.

**Schmidt 2003**

Wolf Gerhard Schmidt (Hg.): ‚Homer des Nordens‘ und ‚Mutter der Romantik‘. James Macphersons ‚Ossian‘ und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, 4 Bände, Berlin und New York 2003.

**Schmidt 2005**

Wolf Gerhard Schmidt: ‚Homer des Nordens‘ und ‚Mutter der Romantik‘, in: Ulrich Müller und Werner Wunderlich (Hg.): Künstler Dichter Gelehrte (= Mittelalter Mythen, Bd. 4), Konstanz 2005, S. 419-437.

**Schmidt 2004**

Stefan Schmidt: Umrisslinien, Schattenriß und weißer Gips, in: Ders., Hans-Ulrich Cains und Peter Müller (Hg.): Faszination der Linie, Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa (Ausst. Kat. Antikenmuseum der Universität Leipzig), Leipzig 2004, S. 21-26.

**Schneider 1938**

Arthur von Schneider: Die Briefe Joseph Anton Kochs an den Freiherrn Karl Friedrich von Uexküll, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlung, Band 59, Berlin 1938, S. 186-209.

**Schoch 1991**

Rainer Schoch: Rom 1797 – Fluchtpunkt der Freiheit, in: Gerhard Bott und Heinz Spielmann (Hg.): Künstlerleben in Rom. Berthel Thorvaldsen (1770-1884). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde (Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg und Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf), Nürnberg 1991, S. 17-24.

**Schröder/Sternath**

Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath (Hg.): Albrecht Dürer (Ausst. Kat. Albertina, Wien), Ostfildern-Ruit 2003.

**Schuster 1979**

Peter-Klaus Schuster: Flaxman der Abgott aller Dilettanten. Zu einem Dilemma des klassischen Goethe und den Folgen, in: John Flaxman, Mythologie und Industrie (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1979, S. 32-35.

**Sieveking 2000**

Hinrich Sieveking: Joseph Anton Koch als Zeichner, in: Deutsche Romantik. Aquarelle und Zeichnungen (Ausst. Kat. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt), München, London und New York 2000, S. 17-21.

**Smiles 1994**

Sam Smiles: The Image of Antiquity. Ancient Britain and the Romantic Imagination, New Haven und London 1994.

**Stafford 1979**

Barbara Maria Stafford: Symbol and Myth. Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art, London 1979.

**Stafford 1988**

Fiona J. Stafford: The sublime Savage. A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian, Edinburgh 1988.

**Strasser 1989**

Réne Strasser: Umrisse. Ein Beitrag zur Geschichte der Buchillustration im 19. Jahrhundert, eingerichtet als Bilder-Saal, Rorschach 1989.

**Strasser-Klotz 2005**

Susanne Strasser-Klotz: Runge und Ossian. Kunst, Literatur und Farbenlehre, Diss. Regensburg 2005, in: Opus-Bayern (29.01.2008), URL: <http://www.opus-bayern.de/uni-regensburg/volltexte/2005/502/pdf/dissgesamt.pdf>.

**Stubbe 1977**

Wolf Stubbe: Illustration und Illustratoren, in: Ernst L. Hauswedell und Christian Voigt (Hg.): Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850, 2 Bde., Bd. 1, Hamburg 1977, S. 58-141.

**Sulzer 1774**

Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln, 2 Bde., Bd. 2, Leipzig 1774, S. 1200-1202.

**Symmons 1979**

Sarah Symmons: Flaxman und Europa – Die Umrißillustrationen und ihre Wirkung, in: John Flaxman, Mythologie und Industrie (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1979, 178-188.

**Symmons 1984**

Sarah Symmons: Flaxman in Europe. The Outline Illustrations and their Influence, London 1984.

**Ternois 1974**

Daniel Ternois: Zur Wirkung der Gedichte Ossians, in: Ossian und die Kunst um 1800 (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1974, S. 37-41.

**Timm 1986a**

Regine Timm: Der klassizistische Umrißstich, in: Dies. (Hg.): Die Kunst der Illustration: deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts, (Ausst. Kat. Herzog August Bibliothek Nr. 54, Wolfenbüttel), Wolfenbüttel 1986, S. 50-53.

**Timm 1986b**

Regine Timm: Umrißstich – Illustration zu romantischen Texten, in: Dies. (Hg.): Die Kunst der Illustration: deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts, (Ausst. Kat. Herzog August Bibliothek Nr. 54, Wolfenbüttel), Wiesbaden 1986, S.54-58.

**Toman 2000**

Rolf Toman (Hg.): Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, 1750-1848, Köln 2000.

**Tombo 1901**

Rudolf Tombo: Ossian in Germany. Bibliography, General Survey, Influence Upon Klopstocks and the Bards (= Columbia University Germanic Studies, Vol. I, No. II), New York 1901.

**Toussaint 1974**

Hélène Toussaint: Ossian in Frankreich, in: Ossian und die Kunst um 1800 (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1974, S. 97-138.

**Vasari 1568**

Giorgio Vasari: Vorrede zu den Lebensbeschreibungen (*Proemio delle vite*, nach der Fassung von 1568), in: Giorgio Vasari. Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei, die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno, Matteo Burioni (Hg.), Victoria Lorini (Übersetzung), Berlin 2006, S. 47-74.

**Warburg 1905**

Aby Warburg: Dürer und die italienische Antike (1905), in: Aby Warburg. Gesammelte Schriften, Bd. 2, Leipzig und Berlin 1932, S. 445-449.

**Weitenauer 1905**

Karl Weitenauer: Ossian in der italienischen Literatur bis etwa 1832, vorwiegend bei Monti, Diss. Jena-Ziegenhain 1905.

**Wien 1972**

Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock zur Secession (Ausst. Kat. Akademie der Bildenden Künste, Wien), Wien 1972.

**Wild 1996**

Monika von Wild: George Augustus Wallis (1761-1847). Englischer Landschaftsmaler. Monographie und Oeuvrekatalog (= Monographien zur bildenden Kunst, Bd. 3), Frankfurt am Main u. a. 1996.

**Winckelmann 1755**

Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (Dresden 1755), Ludwig Uhlig (Hg.), Stuttgart 1969, S. 3-39.

**Winckelmann 1764a**

Johann Joachim Winckelmann: Die Kunst des Alterthums (Dresden 1764), Wilhelm Senff (Hg.), Weimar 1964.

**Winckelman 1764b**

J. Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums (Dresden 1764), Ludwig Goldscheider (Hg.), Wien 1934.

**Wölfflin 1915**

Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915.

**Zeitler 1954**

Rudolf Zeitler: Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch, (= Figura 5, Studies edited by the Institute of Art History University of Uppsala), Uppsala 1954.



## Abbildungsnachweiß

Blatt 1-3 und Blatt 5-37: Zur Verfügung gestellt von der Akademie der bildenden Künste, Wien.

Blatt 4: Reiter 2001, S. 145, Kat. Nr. 58.

Abb. 1: Gaskill/Stafford 1998, S. 237, Fig. 2, Detail.

Abb. 2: Hamburg 1974, S. 65, Kat. Nr. 7

Abb. 3: Irwin 1997, S. 310, Abb. 176.

Abb. 4: Hamburg 1974, S. 89, Kat. Nr. 56.

Abb. 5: Hamburg 1974, S. 99, Kat. Nr. 58.

Abb. 6: Hamburg 1974, S. 91, Kat. Nr. 60.

Abb. 7: Hamburg 1974, S. 94, Kat. Nr. 69.

Abb. 8: Hamburg 1974, S. 92, Kat. Nr. 63.

Abb. 9: Okun 1967, S. 337, Abb. f.

Abb. 10: Hamburg 1974, S. 105, Kat. Nr. 83.

Abb. 11: Hamburg 1974, S. 109, Kat. Nr. 88.

Abb. 12: Hamburg 1974, S. 118, Kat. Nr. 93.

Abb. 13: Bellenger 1993, S. 222, Kat. Nr. 58.

Abb. 14: Hamburg 1974, S. 131, Kat. Nr. 110.

Abb. 15: Hamburg 1974, S. 30.

Abb. 16: Wild 1996, S. 467, Abb. 44.

Abb. 17: Hamburg 1974, S. 86, Kat. Nr. 52.

Abb. 18: Hamburg 1974, S. 70, Kat. Nr. 14.

Abb. 19: Kamphausen 1941, Tafel 26.

Abb. 20: Benz 1939, Abb. 40.

Abb. 21: Hamburg 1974, S. 72, Kat. Nr. 17.

Abb. 22: Lutterotti 1985, S. 153, Abb. 7.

Abb. 23: Miss 2000, S. 82, Kat. Nr. 74.

Abb. 24: Miss 2000, S. 77, Kat. Nr. 48.

Abb. 25: Krafft 1982, Kat. Nr. 46, Abb. 11.

Abb. 26: Hamburg 1974, S. 73, Kat. Nr. 18.

Abb. 27: Hamburg 1974, S. 73, Kat. Nr. 19.

Abb. 28: Miss 2000, S. 78, Kat. Nr. 49.

Abb. 29: Miss 2000, S. 78, Kat. Nr. 52.

Abb. 30: Miss 2000, S. 78, Kat. Nr. 53.

Abb. 31: Miss 2000, S. 78, Kat. Nr. 54.

Abb. 32 bis 35: Zur Verfügung gestellt von der Nationalbibliothek Paris.

Abb. 36: Miss 2000, S. 75, Kat. Nr. 33.

Abb. 37: Neuwirth 1989, S. 33, Abb. 14.

Abb. 38: Neuwirth 1989, S. 32, Abb. 13.

Abb. 39: Neuwirth 1989, S. 43, Abb. 24.

Abb. 40: Neuwirth 1989, S. 42, Abb. 23.

Abb. 41: Winckelmann 1764b, Tafel 1.

Abb. 42: Jiriczek 1940, S. II.

Abb. 43: Hamburg 1974, S. 70, Kat. Nr. 14.

Abb. 44: Hamburg 1974, S. 70, Kat. Nr. 14.

Abb. 45: Hamburg 1974, S. 61, Kat. Nr. 5.

Abb. 46: Hamburg 1974, S. 102, Kat. Nr. 81.

Abb. 47: Hamburg 1974, S. 24.

Abb. 48: Hamburg 1974, S. 60, Kat. Nr. 4.

Abb. 49: Hamburg 1974, S. 85, Kat. Nr. 51.

Abb. 50: Hamburg 1974, S. 106, Kat. Nr. 85.

- Abb. 51: Hamburg 1974, S. 115, Kat. Nr. 91.  
Abb. 52: Miss 2000, S. 79, Kat. Nr. 57.  
Abb. 53: Miss 2000, S. 79, Kat. Nr. 55.  
Abb. 54: Miss 2000, S. 79, Kat. Nr. 56.  
Abb. 55: Lutterotti 1985, S. 196, Abb. 82.  
Abb. 56: Hamburg 1979, S. 204, Abb. 255a.  
Abb. 57: Hamburg 1979, S. 110, Abb. 32.  
Abb. 58: Hamburg 1979, S. 115, Kat. Nr. 117.  
Abb. 59: Hamburg 1979, S. 208, Abb. 98.  
Abb. 60: Busch 1993, S. 157, Abb. 53.  
Abb. 61: Lutterotti 1985, S. 229, Abb. 139.  
Abb. 62: Strasser 1989, S. 21, Abb. 46.  
Abb. 63: Reiter 2001, S. 135, Kat. Nr. 53.  
Abb. 64: Lutterotti 1985, S. 233, Abb. 148.  
Abb. 65: Gizzi 1988, S. 92.  
Abb. 66: Strasser 1989, S. 21, Abb. 45.  
Abb. 67: Hamburg 1979, S. 183, Kat. Nr. 215.  
Abb. 68: Neuwirth 1989, S. 51, Abb. 32.  
Abb. 69: Neuwirth 1989, S. 23, Abb. 4.  
Abb. 70: Neuwirth 1989, S. 22, Abb. 3.  
Abb. 71: Miss 2000, S. 77, Kat. Nr. 47.  
Abb. 72: Miss 2000, S. 82, Kat. Nr. 77.  
Abb. 73: Miss 2000, S. 82, Kat. Nr. 76.  
Abb. 74: Jenni 1995, Abb. 14.  
Abb. 75: Hamburg 1979, S. 211, Abb. 286b.

**Blätter** (Abkürzungen: B = Bleistift, F = Feder, K = Kreide, P = Pinsel)



Blatt 1: J. A. Koch: Fingal befreit Konbana - Kathloda, 1. Buch (F, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 2: J. A. Koch: Komala stirbt aus Freude über die Rückkehr des tot geglaubten Fingal – Komala (F über B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 3: J. A. Koch: Fingals Kampf mit dem Geist Loda - Karrikthura (F über B, 24,18,2 cm, Akademie der bildenden der Künste, Wien).



Blatt 4: J. A. Koch: Klessammor an den Ufern der Lora - Karthon (F, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 5: J. A. Koch: Oina-Morul – Inamorulla (F über B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien)



Blatt 6: J. A. Koch: Kroma - Kroma (F, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 7: J. A. Koch: Kalton und Kolmala – Kalton und Kolmala (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien)



Blatt 8: J. A. Koch: Hidallans Ende – Der Krieg mit Karos (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien)



Blatt 9: J. A. Koch: Kathlin vom Clutha – Kathlin von Clutha (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 10: J. A. Koch: Surandalos Tochter – Sulmalla von Lumon (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 11: J. A. Koch: Oskar bringt Annirs Tochter zurück – Der Krieg von Inisthona (B teils F, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 12: J. A. Koch: Kolma findet die Leichname ihres Geliebten und ihres Bruders – Die Lieder von Selma (B, 24x18,5 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).





Blatt 13: J. A. Koch: Daura und Armar – Die Lieder von Selma (B, 24x18,5 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 14: J. A. Koch: Kuchullin eröffnet den Kampf – Fingal, 1. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 15: J. A. Koch: Krugals Geist erscheint Konnal – Fingal, 2. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 16: J. A. Koch: Kolmal und Galvina – Fingal, 2. Buch (B, teils F 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 17: J. A. Koch: Der Geist Agandeccas erscheint Fingal – Fingal, 4. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



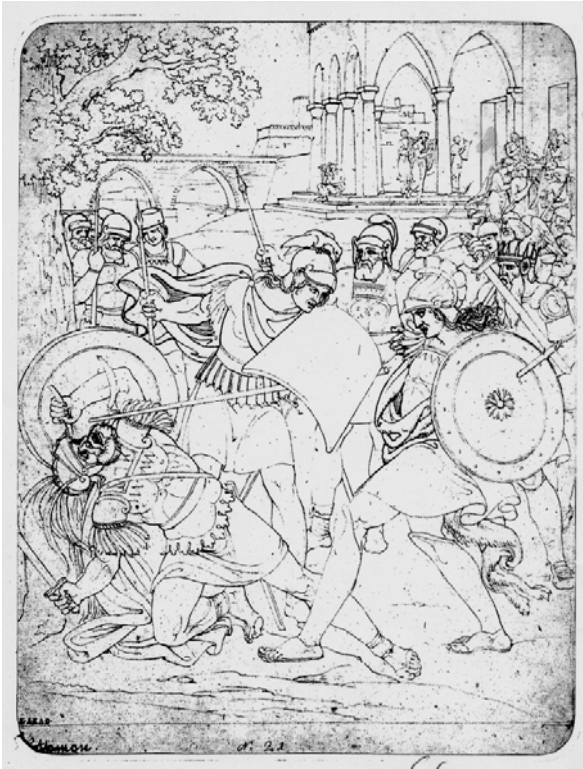
Blatt 18: J. A. Koch: Grablegung Rynos – Fingal, 5. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 19: J. A. Koch: Fingals Versöhnungsmahl – Fingal, 6. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 20: J. A. Koch: Fingal ermuntert Kuchullin – Fingal, 6. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 21: J. A. Koch: Lathmon – Lathmon (B und F, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 22: J. A. Koch: Darthula – Darthula (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 23: J. A. Koch: Bosmina überbringt Fergton Fingals Friedenszeichen – Die Schlacht von Lora (B und F, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 24: J. A. Koch: Oskar und Kairbar im Zweikampf - Temora, 1. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).





Blatt 25: J. A. Koch: Der Tod Oskars – Temora, 1. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 26: J. A. Koch: Kairbar trachtet Kormac nach dem Leben – Temora, 1. Buch (B, und F 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 27: J. A. Koch: Fingal übergibt Gaul die Anführung der Schlacht – Temora, 3. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 28: J. A. Koch: Konnal am Grabe seines Vaters – Temora, 3. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 29: J. A. Koch: Fingal und Roscrana – Temora, - 4. Buch (B und F, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 30: J. A. Koch: Kathmor und Sulmalla – Temora, 4. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 31: J. A. Koch: Sulmallas Gesang – Temora, 6. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 32: J. A. Koch: Sulmalla ermahnt Kathmor - Temora, 7. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



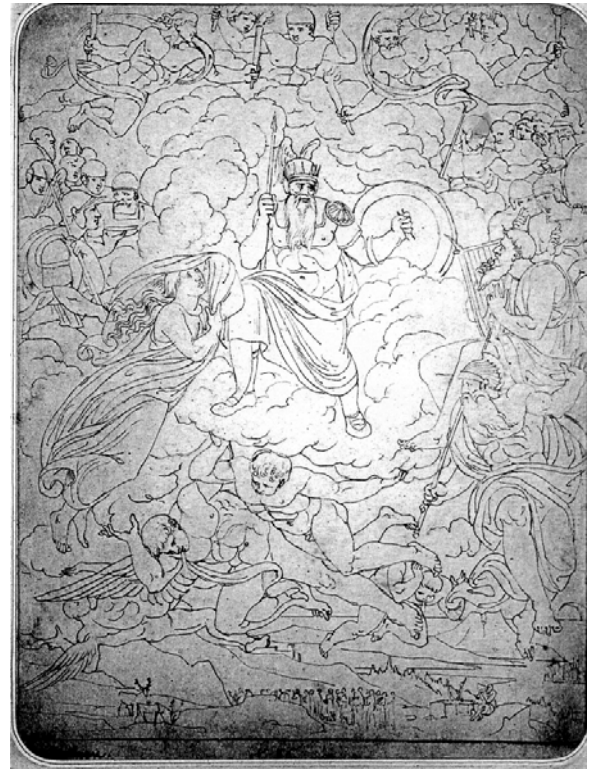
Blatt 33: J. A. Koch: Fingal vor Fillans Leiche, - Temora, 8. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 34: J. A. Koch: Ossian erhält Fingals Speer - Temora, 8. Buch (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 35: J. A. Koch: Konlath und Kuthona – Konlath und Kuthona (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



Blatt 36: J. A. Koch: Berrathon – Berrathon (B, 24x 18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).





Blatt 37: J. A. Koch: Berrathon – Berrathon (B, 24x18,2 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).

## Abbildungen



Abb. 1: James Barry: Elysium, Ausschnitt, zw. 1777 und 1783 (Fresko für die Royal Society of Arts, Adelphi, London).



Abb. 2: Stich von Johan Frederik Clemens (1749-1831) von 1787 nach Nicolai Abraham Abildgaard: Ossian (1785) (Lithographie, 31,7x23,1 cm, Statens Museum für Kunst, Kopenhagen).



Abb. 3: Alexander Runciman: Ossian singt und begleitet sich auf der Harfe, um 1772 (Vorzeichnung zum Mittelbild der Decke in Penicuik House (F und P in Braun und Ölfarbe über B, 46,5x59,7 cm, im Oval, National Gallery of Scotland, Edinburgh).



Abb. 4: Philipp Otto Runge: Fingal mit erhobenem Speer (Endgültige Fassung; F, 39,8x24,2 cm, Beschr. verso von Daniel Runge: „Original von Philipp Otto Runge 1804/5“, Hamburger Kunsthalle).

Abb. 5: Philipp Otto Runge: Ossian (Endgültige Fassung; F über Spuren von B, 39,7x24,1 cm, Beschr. verso von Daniel Runge: „Original von Philipp Otto Runge 1804/5“, Hamburger Kunsthalle).

Abb. 6: Philipp Otto Runge: Oscar (Endgültige Fassung; F über Spuren von B, 39,8x24,2 cm, Beschr. verso von Daniel Runge: „Original von Philipp Otto Runge 1804/5“, Hamburger Kunsthalle).

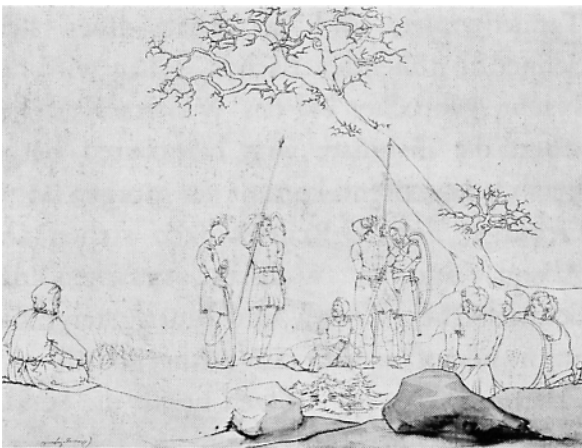


Abb. 7: Philipp Otto Runge: Der Tod Duthmaruns – Kathloda, 1804/05 (F, braun laviert, über Spuren von B, 52,7x72,1 cm; Bez. u. (verkehrt) von fremder Hand: „Drawing Imperial“, Beschr. verso v. Daniel Runge: „Original von Philipp Otto Runge 1804/5“, Hamburger Kunsthalle, Hamburg).



Abb. 8: Philipp Otto Runge: Fingal befreit Conbana – Konbana, 1. Buch (F über B, 56x89,4 cm, Beschr. von Daniel Runge: „Original von Philipp Otto Runge 1804/5“, Hamburger Kunsthalle, Hamburg).



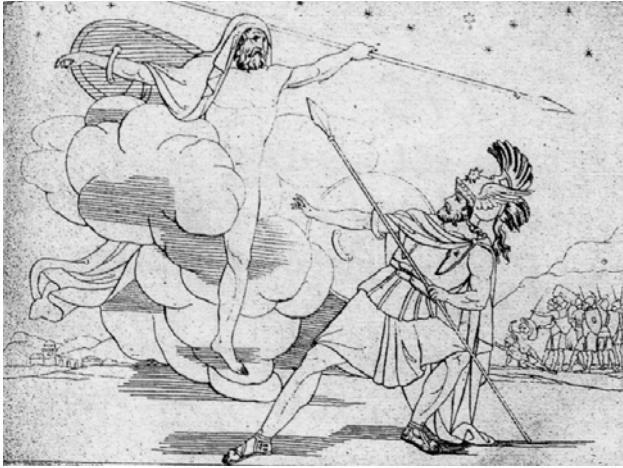


Abb. 9: Johann Christian Ruhl: Fingals Kampf mit Loda – Karrikthura, (Radierung, Hamburger Kunsthalle, Hamburg).



Abb. 10: Baron Francois Gérard: Ossian am Ufer des Lora beschwört die Geister beim Klang der Harfe, 1801 (Öl auf Leinwand, 184,5x194,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg).



Abb. 11: Anne-Louis Girodet de Roussy Trioson: Huldigung an Napoleon Bonaparte. Dargebracht von A.-L. Girodet durch ein Bild, auf welchem er die Apotheose französischer Helden dargestellt hat, die während des Freiheitskampfes für das Vaterland starben, 1802 (Öl auf Leinwand, 192,5x184,0 cm, Musée Nationale du Château, Malmaison).

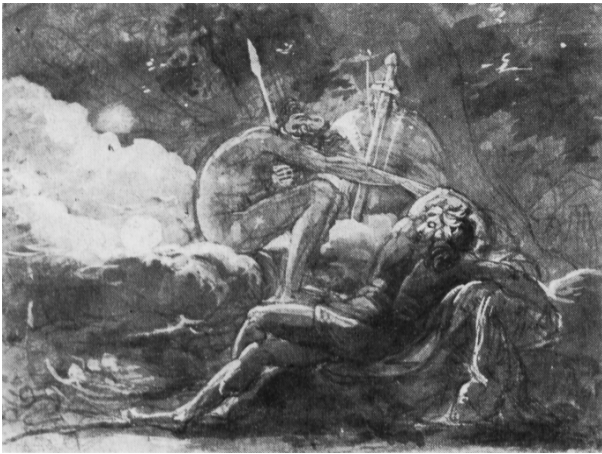


Abb. 12: Anne-Louis Girodet de Roussy Trioson: Der Traum Connals – Fingal, 2. Buch (B, mit Tusche und Sepia laviert, weiß gehöht, 19x24,7 cm, Musée Girodet, Montargis).



Abb. 13: Anne-Louis Girodet de Roussy Trioson: Trioson: Fingal vor dem Leichnam Fillans – Temora, 8. Buch (B, mit Tusche und Sepia laviert, weiß gehöht, 20x19 cm, Musée Girodet, Montargis).



Abb. 14: Jean-Auguste Dominique Ingres: Der Traum Ossians, vor 1806 (B und F, Aquarell, Spuren von Quadrierung, 28,2x23,8 cm, das Blatt offensichtlich ringsum beschnitten, sign. auf der Montierung: „Ingres, invenit et fecit“, Privatbesitz, Montauban).



Abb. 15: Georg Augustus Wallis: Landschaft mit Ossianmotiv, um 1800 (F in Grauschwarz über B, laviert in Brauntönen, 96x98,8 cm, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).





Abb. 16: Georg Augustus Wallis: Ossianmotiv, um 1795 (Entwurfsskizze, K, 19,2x27,2 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe).



Abb. 17: Johann Christian Reinhart: Nächtliche Sturmlandschaft mit einer Szene aus Ossian: Fingal kämpft mit dem Geist von Loda, 1796 (F in Braun und Schwarz, schwarz und grau laviert über B, 58,8x80,8 cm; Sign. u. r.: „C. Reinhart inv. f. Roma 1796“, Staatliche Graphische Smlg., München).



Abb. 18: Asmus Jacob Carstens: Ossian und Alpin, 1788 (Schwarze K und B, 39,7x30,7 cm, Sign. u. dat. u. re: „A. Jacobus Carstens ex Chers. Cimbr. 1788“, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten, Weimar).



Abb. 19: Asmus Jacob Carstens: Fingals Kampf mit dem Geist von Loda, 1796 (Öl auf Leinwand, 78,5x100,5 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen).



Abb. 20: Joseph Anton Koch: Fingal kämpft mit dem Geist von Loda, 1796/97 (B, Sepia laviert in allen Abstufungen, 77,3x105 cm, ehemals National-Galerie, Berlin, Kriegsverlust).





Abb. 21: Joseph Anton Koch: Mondlandschaft mit drei Kriegern am Feuer, um 1797 (F über B, braun und grau laviert, 61x47,6 cm, Kunsthhaus, Zürich).



Abb. 22: Joseph Anton Koch: Der Tod des Oskar mit Ossian, Fingal und den übrigen Helden, 1804/05 (Öl auf Leinwand, 117,5x112 cm Bez. u. r. von fremder Hand: „A. Carstens“, National-Galerie, Berlin).



Abb. 23: Joseph Anton Koch: Ossian und Toskarn befreien Ninathoma - Berrathon (Bez. am oberen Rand: „Berrathon“, F über B, 24,3x18,8 cm, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).



Abb. 24: Joseph Anton Koch: Utha beschirmt Fronthal vor Fingal – Karrikthura (F über B, 24,1x18,8 cm, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).



Abb. 25: Joseph Anton Koch: Oina-Morul –Oina-Morul (Bez. u. r.: „Koch inv. Roma“, F über B, 23x18,2 cm, Kunstmuseum, Basel).



Abb. 26: Joseph Anton Koch: Fingal befreit Konbana - Kathloda, 1. Buch (Radierung, 25,2x19,4 cm, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).





Abb. 27: Joseph Anton Koch: Komala – Komala (Radierung, 25,2x19,4 cm, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).



Abb. 28: Joseph Anton Koch: Klessammor an den Ufern der Lora – Karthon (F über B, 24,1x19,2 cm, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).



Abb. 29: Joseph Anton Koch, Der Tod Oskars – Temora, 1. Buch (F über B, 24,1x18,8 cm, Thorvaldsen Museum Kopenhagen).



Abb. 30: Joseph Anton Koch: Der Tod Oskars – Temora, 1. Buch (F über B, 24,3x19,1 cm, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).



Abb. 31: Joseph Anton Koch: Der Tod Oskars – Temora, 1. Buch (F über B, 24,3x19 cm, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).



Abb. 32: Tommaso Piroli nach J. A. Koch: Berrathon (Radierung, Bibliothèque Nationale de Paris).



Abb. 33: Tommaso Piroli nach J. A. Koch: Fingal befreit Konbana - Kathloda, 1. Buch (Radierung, Bibliothèque Nationale de Paris).



Abb. 34: Tommaso Piroli nach J. A. Koch: Fingals Kampf mit dem Geist Loda – Karrikthura (Radierung, Bibliothèque Nationale de Paris).



Abb. 35: Tommaso Piroli nach J. A. Koch: Oina Morul - Inamorulla (Radierung, Bibliothèque Nationale de Paris).



Abb. 36: Joseph Anton Koch: Oskar bringt Annirs Tochter zurück - Der Krieg von Inisthore (Bez. oben: „Guerra di Inisthore“, F über B, 24x19,1 cm, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).

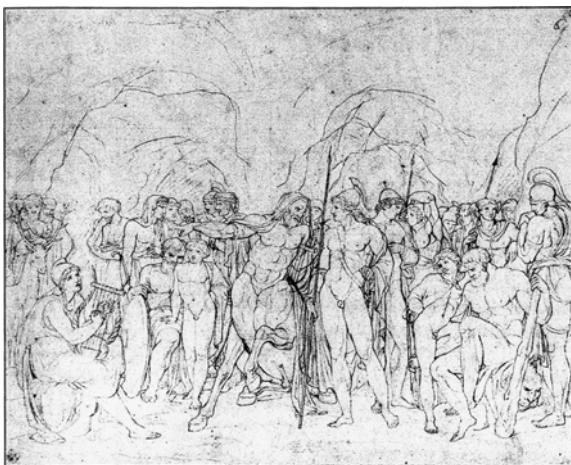


Abb. 37: Asmus Jakob Carstens und J. A. Koch: Der Gesangswettstreit zwischen Orpheus und Chiron – Die Argonauten, Blatt 6, 1797 (B, 19,1x24,5 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen).



Abb. 38: Joseph Anton Koch nach A. J. Carstens: Besuch bei Chiron - Die Argonauten, Tafel 6, 1799 (Radierung, 21,4x25,2cm, Institut für Kunst-Geschichte, Leopold-Franzens-Universität, Innsbruck).





Abb. 39: Asmus Jakob Carstens und J. A. Koch: Raub des Hylas - Die Argonauten, Tafel 11, 1797 (B, 19,1 x 24,4 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen).



Abb. 40: Joseph Anton Koch nach A. J. Carstens: Raub des Hylas – Die Argonauten, Tafel 11, 1799 (Radierung, 21,5x25 cm Institut für Kunstgeschichte, Leopold-Franzens-Universität, Innsbruck).



Abb. 41: Titelpupfer mit dem Stosch'en Stein von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) (Berliner Antikensammlung).



Abb. 42: Isaac Taylor nach Samuel Wale: Titelblatt-Vignette der ersten *Fingal*-Ausgabe, London 1762.



Abb. 43: Nicolai Abraham Abildgaard: Ossian/Homer? (Recto, F und P in Braun über weiße K über B, 18,6x 18,2 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen).



Abb. 44: Nicolai Abraham Abildgaard: Ossian (Verso, F in Braun über B, 18,6x18,2 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen).





Abb. 45: Alexander Runciman: Die Auffindung der Corban Cargloss – Konbana, 1. Buch (Radierung nach dem Feld des Deckengemäldes in Penicuik House, 14,9x24,9 cm, Bez. in der Platte u. l.: “AR”, National Gallery of Scotland, Edinburgh).



Abb. 46: Auguste Couder: Der Tod des Hidallan – Der Krieg mit Karos (Papier auf Leinwand, 32x20 cm, Musée Municipal, Quimper).



Abb. 47: Illustration von Charles Warren nach Richard Corbould zur *Fingal*-Ausgabe von James Imray, Glasgow 1800 (Kupferstich).



Abb. 48: Alexander Runciman: Der Tod Oscars - Temora, 1. Buch (Vorzeichnung zu einem Feld des Deckengemäldes in Penicuik House, F in Schwarz und Braun und P in Grau über B, 35x49,5 cm, sign. u. l.: „A. Runciman inv.“, Bez. u. r.: „Death of Oscar 4 feet high, 5 feet wide“, National Gallery of Scotland, Edinburgh).



Abb. 49: Johann Anton Ramboux: Fingal trauert um Fillan - Temora, 8. Buch (B, recto S. 14 im Skizzenbuch der Pariser Studienjahre, Wallraf-Richartz-Museum, Köln).



Abb. 50: François Gérard: Ossian am Ufer des Lora beschwört die Geister beim Klang der Harfe (B auf gelblichen Papier, quadriert, 18,8x20,3 cm, Bez. u. Mitte: „Ossian“, u. r: Nachlasstempel F. Gérard, Musée du Louvre, Paris).



Abb. 51: Anne-Louis Girodet de Roussy Trioson: Thema aus Ossian, um 1800 (B und Kohle auf Papier. Aus mehreren Teilen zusammengesetzt, Gesamtgröße: 44,5x35 cm, oben 5,2 cm, unten 1,4 cm; links 4,3 cm angesetzt, Privatsmlg.).



Abb. 52: Joseph Anton Koch: Kairbar trachtet Kormak nach dem Leben – Temora, 1. Buch (F über B, 24,4x18,9cm, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).



Abb. 53: Joseph Anton Koch: Kairbar trachtet Kormak nach dem Leben – Temora, 1. Buch (F über B, 24,3x18,9 cm, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).



Abb. 54: Joseph Anton Koch: Kairbar trachtet Kormak nach dem Leben – Temora, 1. Buch (F über B, 24,4x18,8 cm, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).





Abb. 55: Joseph Anton Koch: Alm im Berner Oberland, um 1792 (Bez. rückseitig mit fremder Hand: „Koch“, F in Braun, 20x26 cm, verschollen, vermutlich ehem. Sammlung Liechtenstein, Wien).



Abb. 56: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Umrissradierung aus *Collection of Engravings from Ancient Vases* [...], Bd. 1, Neapel 1791.



Abb. 57: Tommaso Piroli nach John Flaxman: Die Nacht, den Schlaf vor dem Zorne des Zeus bergend – Ilias, 14. Buch, 1805, (Kupferstich).



Abb. 58: John Flaxman: Die Prozession der Trojanischen Frauen – Aischylos, Die Choephoren, 1793 (F, 21,9x29,8 cm, Royal Academy of Arts, London).



Abb. 59: Tommaso Piroli nach John Flaxman: Graben der Seuchen - Dante, Inferno, 29. Gesang, 1793 (Kupferstich).



Abb. 60: Asmus Jakob Carstens: Der schwermütige Ajax und Tekmessa, 1789 (Aquarell, 22,6x30,6 cm, Kunstsammlung, Weimar).



Abb. 61: Joseph Anton Koch: Die Strafe der Diebe im Tale der Schlangen und Drachen – Dante, Inferno 24./25. Gesang (Bez. u. Mitte: „Giuseppe Koch. In Roma 1803“, am oberen und unteren Rand Beschriftungen, F, Tuschpinsel, 29,5x35,5 cm, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt).



Abb. 62: Tommaso Piroli nach John Flaxman: Francesca und Paolo von Gianciotto Malatesta überrascht – Dante, Inferno, 5. Gesang, 1793 (Kupferstich).



Abb. 63: Joseph Anton Koch: Francesca und Paolo, von Gianciotto Malatesta überrascht – Dante, Inferno, 5. Gesang, um 1805 (Braunes Papier, F in Braun, quadriert, 29,5x37 cm, Akademie der bildenden Künste, Wien).



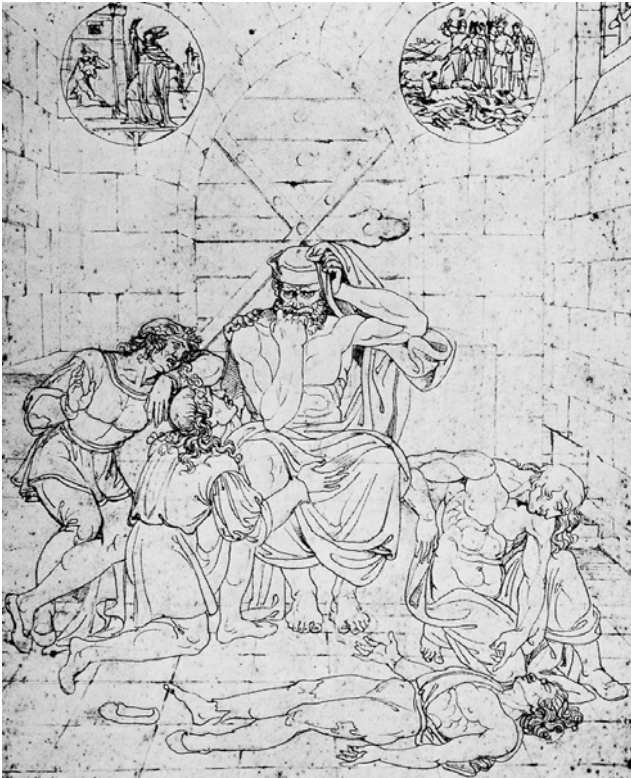


Abb. 64: Joseph Anton Koch: Graf Ugolino und seine Söhne im Hungerturm – Dante, Inferno, 33. Gesang, um 1803/04 (F über B, 37x29,5 cm, Privatbesitz, Karlsruhe).



Abb. 65: Joseph Anton Koch: Dante und Virgil am Ufer des Acheron. Charons Kahn – Dante, Inferno, 3. Gesang, um 1803 (Bez. u. r. von anderer Hand: „Koch. f.“, F in Braun über B, 29,7x37,2 cm, Staatliche Graphische Sammlung, München).





Abb. 66: Tommaso Piroli nach John Flaxman: Charon führt die Abgeschiedenen mit seinem Kahn über den Acheron, der die Vorhölle von der Hölle trennt – Dante, Inferno, 3. Gesang, 1793 (Kupferstich).



Abb. 67: Joseph Koch: Der Kahn des Charon – Dante, Inferno, 3. Gesang (F über B, 30,4x38,5 cm, Museum Ferdinandeum, Innsbruck).

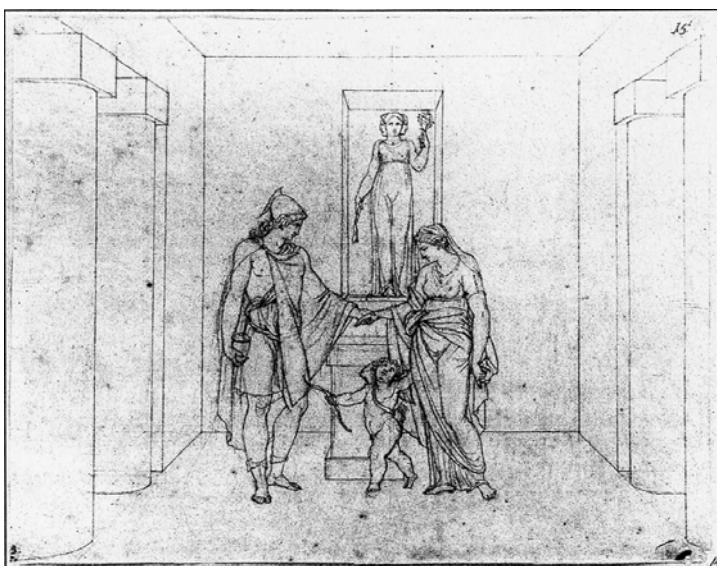


Abb. 68: Asmus Jakob Carstens und J. A. Koch: Jasons Verlobung mit Medea – Argonauten, Blatt 15, 1797, (B, 19x24,2 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen).

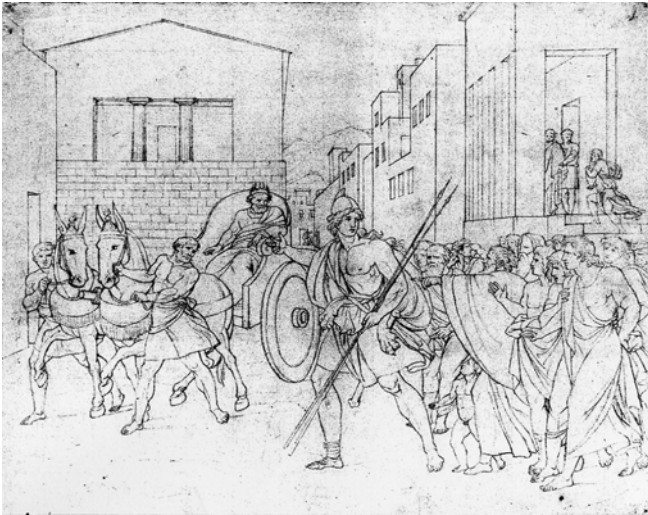


Abb. 69: Asmus Jakob Carstens und J. A. Koch: Jasons Ankunft in Iolkos - Die Argonauten, Blatt 1, 1797 (B. 19,3x24,3 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen).



Abb. 70: Joseph Anton Koch nach A. J. Carstens: Jasons Ankunft in Iolkos - Die Argonauten, Tafel 1, 1799 (Radierung, 21,4x25,2 cm).



Abb. 71: Joseph Anton Koch: Fingals Kampf mit dem Geist Loda - Karrikthura (F über B, 24x18,5 cm, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).



Abb. 72: Joseph Anton Koch: Oina-Morul – Oina-Morul (F über B, 24,2x19,1 cm, Bez. am oberen Rand: „Oina-Morul“, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen).



Abb. 73: Joseph Anton Koch: Oina-Morul – Oina-Morul (F über B, 23,3x18,4 cm, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum).

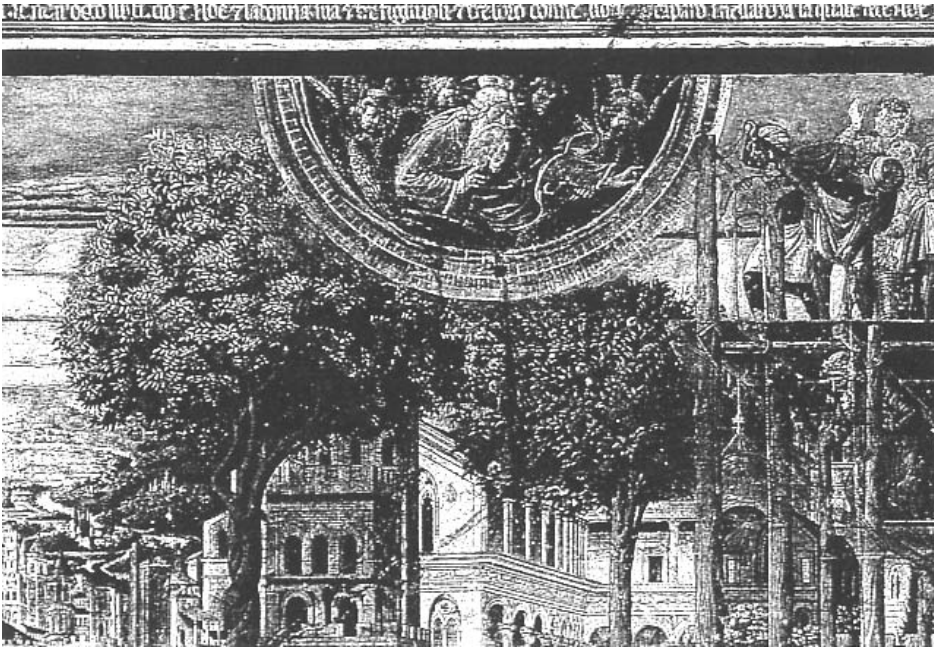


Abb. 74: Benozzo Gozzoli: Der Turmbau zu Babel, Ausschnitt, 1469-1485 (Fresko im Campo Santo zu Pisa).



Abb. 75: Joseph Anton Koch: Der Streit des Satans mit dem Heiligen Franziskus um die Seele des Mönches Guido da Montefeltro - Dante, 27. Gesang, um 1808 (Radierung, 37,3x30 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg).

## Zusammenfassung

Das Interesse an James Macphersons (1736-1796) *Ossian* hat bis heute nichts an Aktualität verloren, denn seine Dichtungen wurden im Laufe der Zeit immer wieder neu übersetzt oder neu aufgelegt. Bereits unmittelbar nach der Publizierung der Erzählungen (1760, 1762 und 1763) wurde ein wahrer Begeisterungsturm ausgelöst, der in der Folge großen Einfluss auf Literatur, Musik und Kunst hatte.

Für die bildende Kunst bedeutete *Ossian* in erster Linie einen erheblichen Zuwachs an neuen Themen. International lässt sich eine unterschiedliche Herangehensweise an das Thema feststellen: Spielte in Großbritannien die jeweils eigene Geschichte eine tragende Rolle, wurde *Ossian* in Frankreich ausgesprochen romantisch umgesetzt. In Deutschland hingegen wurde der Gegenstand von Anfang an zum Anlass für weltanschauliche Betrachtungen. *Ossian* galt als Inbegriff romantischer Dichtung und stellte zugleich den bewussten Versuch dar, die historische Vergangenheit wiederaufleben zu lassen.

Joseph Anton Kochs (1768-1839) Zeichnungen zu *Ossian* sind in eben diesem Sinne zu verstehen. Er schuf zwei Folgen zu diesem Thema, 53 Vorzeichnungen, die sich im Kopenhagener Thorvaldsen Museum befinden, und 37 Reinzeichnungen, die in der Akademie der bildenden Künste in Wien aufbewahrt werden. Die Vorzeichnungen entstanden um 1800 bis 1802/3 und die Wiener Folge bis 1805. Eine geplante Publizierung als illustrierte Prachtausgabe scheiterte, jedoch befinden sich in der Pariser Nationalbibliothek 37 Radierungen, wahrscheinlich von Tommaso Piroli (1752-1824), nach den Wiener Zeichnungen. Neben dem Bild – Text Verhältnis wird in der vorliegenden Arbeit auch auf Anregungen aus der christlichen und antiken Bildtradition eingegangen, sowie Kochs Verhältnis zum Ossianismus in der bildenden Kunst beleuchtet.

Kochs Zeichnungen stehen dem so genannten Umrissstil nahe, der um 1800 als ein internationales Phänomen gilt und die Sehnsucht nach einem natürlichen und ursprünglichen Leben ausdrückt, als Gegenreaktion zur Kunst des Barock und Rokoko. Durch Winckelmanns Schriften wurde ein neues Antikenverständnis geweckt und nach ihm erfüllte sich das antike Formideal im Umriss, was nachträglich durch die idealistische Ästhetik Immanuel Kants (1724-1804) unterstützt wurde. Der englische Künstler John Flaxman (1755-1826) wird als Urheber dieses Stils angesehen, da er den Umriss in seinen Illustrationen zum autonomen Darstellungsprinzip erhob. Der Umrissstil zeichnet sich durch eine Reduktion der formalen Mittel aus. Die Konzentration lag auf der Kontur ohne Modellierung mit Licht und Schatten vor einem blanken Hintergrund. Koch geht in seinen Zeichnungen jedoch aufgrund der Komplexität in Räumlichkeit, Detailausführung und Linienduktus über den asketischen, klassizistischen Umrissstil hinaus.

In den Zeichnungen Kochs zu *Ossian* begegnen sich Klassizismus und Romantik. Durch die Anwendung des Umrissstils und durch Anregungen aus der antiken und christlichen Bildtradition ist Koch einerseits klassischen Vorbildern verpflichtet, andererseits zeigen sich romantische Tendenzen im Gefühlsmäßigen und Unbestimmten, sowie durch ‚altdeutsch-gotische‘ Stilisierungen in der Tradition altdeutscher Graphik mit Schraffuren und Schattierungen. Damit kommt es in seinen Zeichnungen zu einer Verschmelzung der heroisch-antiken Kontur mit romantischen Stimmungsbildern.

Mit *Ossian* schuf Koch einen umfassenden Zyklus und trug damit wesentlich zur Erschließung des Motivkreises als narrative Bildquelle bei. Für Koch stand die denkende und fühlende menschliche Figur im Vordergrund und er verzichtete ganz bewusst auf allzu gewaltige und dramatische Schilderungen zugunsten nachdenklicher und melancholischer Stimmungen. Er schafft es so in überzeugender Weise den melancholischen Unterton der Macpherschen Erzählungen umzusetzen. Mit seiner Zeichnungsfolge zu *Ossian* gelang Koch eine lebendige und überzeugende Darstellung der ossianischen Helden, in der er die heroischen Taten, aber auch die mit ruhmreichen Kämpfen verbundenen Verluste, in einer idealisierten, jedoch eindringlichen Weise dargestellt hat und gleichzeitig eine bemerkenswerte Treue zur Bildvorlage wahrte.

## Lebenslauf

Geboren am: 8. Dezember 1979 in Zwettl (NÖ)  
 Staatsbürgerschaft: Österreich

---

### Schul Ausbildung

1987-1990	Volksschule in Arbesbach (NÖ)
1990-1994	Hauptschule in Arbesbach
1994-1999	Matura an der Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe (HLW) in Zwettl (NÖ)

### Studium

WS 1999 bis WS 2007/08	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
---------------------------	-----------------------------------------------------

### Berufsausbildung

Sommer 1997	12-wöchiges Pflichtpraktikum im Gasthof und Hotel Oberwirt, 5752 Viehofen.
Sommer 1999 und Sommer 2000	Ferialpraktikum im Sekretariat der Firma F. Jank, 3920 Gr. Gerungs.
31.03. bis 08.04. 2001	Mitbetreuung einer Hauptschulklasse bei einer Projektwoche in der Toskana (Florenz) mit kunsthistorischem Schwerpunkt.
01.03. bis 30.04.2004	Zweimonatiges Vollzeitpraktikum bei Sotheby's Kunstauktionen, Herrengasse 5, 1010 Wien.
Dezember 2004 bis März 2006	Administrative und buchhalterische Mitarbeit bei der Firma Foto Leutner GmbH, Kaiserstraße 58, 1070 Wien.
März 2005 bis März 2006	Praktikum und anschließende organisatorische Mitarbeit im Bétonsalon, Forum der Kunstuniversitäten im Museums Quartier, 1070 Wien.
Seit Mai 2006	Praktikum und anschließend Angestellte im Kunsthandel Stephan Andréewitch, Spiegelgasse 23, 1010 Wien.

---